



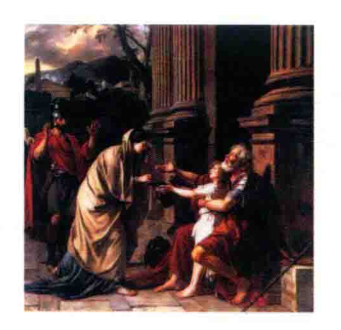
轻与重

65

历史的形象

[法] 雅克·朗西埃 著　蓝江 译

姜丹丹 主编



Jacques Rancière

Figures de l'histoire



华东师范大学出版社



轻与重
FESTINA LENTE

姜丹丹 主编

历史的形象

[法] 雅克 · 朗西埃 著 蓝江 译

Jacques Rancière

Figures de l'histoire

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

历史的形象/(法)朗西埃著;蓝江译.
--上海:华东师范大学出版社,2018

("轻与重"文丛)

ISBN 978-7-5675-7709-1

Ⅰ.①历… Ⅱ.①朗… ②蓝… Ⅲ.①艺术理论
Ⅳ.①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 100226 号



华东师范大学出版社六点分社
企划人 倪为国

轻与重文丛
历史的形象

主　　编　姜丹丹
著　　者　(法)朗西埃
译　　者　蓝　江
责任编辑　王　旭
封面设计　姚　荣

出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路 3663 号　邮编　200062
网　　址　www.ecnupress.com.cn
电　　话　021-60821666　行政传真　021-62572105
客服电话　021-62865537
门市(邮购)电话　021-62869887
地　　址　上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网　　店　http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者　上海中华商务联合印刷有限公司
开　　本　787×1092　1/32
印　　张　5
字　　数　70 千字
版　　次　2018 年 6 月第 1 版
印　　次　2018 年 6 月第 1 次
书　　号　ISBN 978-7-5675-7709-1/J·356
定　　价　48.00 元

出 版 人　王　焰

主编的话

1

时下距京师同文馆设立推动西学东渐之兴起已有一百五十载。百余年来，尤其是近三十年，西学移译林林总总，汗牛充栋，累积了一代又一代中国学人从西方寻找出路的理想，以至当下中国人提出问题、关注问题、思考问题的进路和理路深受各种各样的西学所规定，而由此引发的新问题也往往被归咎于西方的影响。处在21世纪中西文化交流的新情境里，如何在译介西学时作出新的选择，又如何以新的思想姿态回应，成为我们

必须重新思考的一个严峻问题。

2

自晚清以来，中国一代又一代知识分子一直面临着现代性的冲击所带来的种种尖锐的提问：传统是否构成现代化进程的障碍？在中西古今的碰撞与磨合中，重构中华文化的身份与主体性如何得以实现？“五四”新文化运动带来的“中西、古今”的对立倾向能否彻底扭转？在历经沧桑之后，当下的中国经济崛起，如何重新激发中华文化生生不息的活力？在对现代性的批判与反思中，当代西方文明形态的理想模式一再经历祛魅，西方对中国的意义已然发生结构性的改变。但问题是：以何种态度应答这一改变？

中华文化的复兴，召唤对新时代所提出的精神挑战的深刻自觉，与此同时，也需要在更广阔、更细致的层面上展开文化的互动，在更深入、更充盈的跨文化思考中重建经典，既包括对古典的历史文化资源的梳理与考察，也包含对已成为古典的“现代经典”的体认与奠定。

面对种种历史危机与社会转型，欧洲学人选择一次又一次地重新解读欧洲的经典，既谦卑地尊重历史文化的真理内涵，又有抱负地重新连结文明的精神巨链，从当代问题出发，进行批判性重建。这种重新出发和叩问的勇气，值得借鉴。

3

一只螃蟹，一只蝴蝶，铸型了古罗马皇帝奥古斯都的一枚金币图案，象征一个明君应具备的双重品质，演绎了奥古斯都的座右铭："FESTINA LENTE"（慢慢地，快进）。我们化用为"轻与重"文丛的图标，旨在传递这种悠远的隐喻：轻与重，或曰：快与慢。

轻，则快，隐喻思想灵动自由；重，则慢，象征诗意栖息大地。蝴蝶之轻灵，宛如对思想芬芳的追逐，朝圣"空气的神灵"；螃蟹之沉稳，恰似对文化土壤的立足，依托"土地的重量"。

在文艺复兴时期的人文主义那里，这种悖论演绎出一种智慧：审慎的精神与平衡的探求。思想的表达和传

播，快者，易乱；慢者，易坠。故既要审慎，又求平衡。在此，可这样领会：该快时当快，坚守一种持续不断的开拓与创造；该慢时宜慢，保有一份不可或缺的耐心沉潜与深耕。用不逃避重负的态度面向传统耕耘与劳作，期待思想的轻盈转化与超越。

4

“轻与重”文丛，特别注重选择在欧洲（德法尤甚）与主流思想形态相平行的一种称作 essai（随笔）的文本。Essai 的词源有“平衡”（exagium）的涵义，也与考量、检验（examen）的精细联结在一起，且隐含“尝试”的意味。

这种文本孕育出的思想表达形态，承袭了从蒙田、帕斯卡尔到卢梭、尼采的传统，在 20 世纪，经过从本雅明到阿多诺，从柏格森到萨特、罗兰·巴特、福柯等诸位思想大师的传承，发展为一种富有活力的知性实践，形成一种求索和传达真理的风格。Essai，远不只是一种书写的风格，也成为一种思考与存在的方式。既体现思

索个体的主体性与节奏，又承载历史文化的积淀与转化，融思辨与感触、考证与诠释为一炉。

选择这样的文本，意在不渲染一种思潮、不言说一套学说或理论，而是传达西方学人如何在错综复杂的问题场域提问和解析，进而透彻理解西方学人对自身历史文化的自觉，对自身文明既自信又质疑、既肯定又批判的根本所在，而这恰恰是汉语学界还需要深思的。

提供这样的思想文化资源，旨在分享西方学者深入认知与解读欧洲经典的各种方式与问题意识，引领中国读者进一步思索传统与现代、古典文化与当代处境的复杂关系，进而为汉语学界重返中国经典研究、回应西方的经典重建做好更坚实的准备，为文化之间的平等对话创造可能性的条件。

是为序。

姜丹丹（Dandan Jiang）

何乏笔（Fabian Heubel）

2012年7月

历史与影像:朗西埃与影像政治学(译序)

一、历史的吊诡

在2012年出版的《历史的形象》(*Figure de l'histoire*)一书的开篇,朗西埃不惜笔墨地描述了法国电影导演、摄影师克里斯·马克(Chris Marker)拍摄的电影——《亚历山大之墓》(*Le tombeau d'Alexandre*)的一幅场景,这幅场景完全是以历史影像的方式表现出来的:

这是一幅世纪之交的圣彼得堡的影像,它如此之平凡,同时又如此之特别。在军官和达官显贵的簇拥下,皇室成员缓缓经过。人们聚集在道路一侧,

一个军官用蛮横的手势对待他们：一旦沙皇经过，他们要做的就是脱帽致礼。我们听到影片评述者的旁白：我不希望这一幕被我们所忘却。①

这是一幅十分断裂的影像。一般来说，在没有任何背景支撑的前提下，我们凝视这幅影像时，目光往往会聚焦在沙皇王室成员上，在这个队列中，我们会看到衣着华丽的沙皇和皇后走在队列的前面，后面跟随着大群王公贵胄和官宦内侍。沙皇的队伍，以及忙于为沙皇队伍开出一条大路，而将旁观的民众驱赶到道路两侧的奥尔洛夫将军，成了这个景观中最为显眼的部分。在画面中，他们无疑会成为最中心的部分。倘若如此，这个画面只能作为罗曼诺夫王朝的王室生活和活动的一个注脚，成为漫长的罗曼诺夫王朝历史序列中的一个片段。

然而，故事(history)②并不只有一个写法。因为同样是这样一幅影像，仅仅在一年之后，布尔什维克的红旗就

---

① Jacques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p. 11.

② 在法语中，history 既可以指历史，也可以指故事，在一定程度上，朗西埃有意地使用了这个双关，从而将历史与真正的现实区分开来。

矗立在圣彼得堡市的上空。在朗西埃所引述的印象中，不仅有经过的王室，也有被直接展现的民众，这些民众，如果从后来的革命的角度来考量的话，绝不是可以忽略的角色，他们与经过的皇室成员、驱赶他们的奥尔洛夫将军及其卫队一起，被无差别地在纯粹影像的层面上表象出来，他们并不是哑然无声的，他们就在那里，正如朗西埃所说："这影像或多或少告诉我们，那里曾是如此（cela a été），它是历史的一部分，它就是历史。"[①]由于无声的民众被与皇室成员，以及驱赶他们的卫队同时表象出来，他们的出场，与曾经被作为中心的皇室成员，形成了一种特殊的共在关系，一种没有联系的联系。是的，那里曾是如此，这个特殊的共在关系，通过影像这个特殊的媒介被平等地展现出来。尽管在沙皇的皇室叙事中，这些民众很自然地充当了无声的背景，他们尽管在那里，但是被叙述的框架描绘为一种被视而不见的存在物。但是，这种视而不见，并不是真正的不出场，他们没有声音，但是他们在那里，成了一种与皇室队伍不谐（dis-consensus）的共在，他们的出场，一旦被看到，势必会弱化以皇室队伍为

① Jacques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p. 12.

中心的那种叙事架构。换言之，他们的出场，或者无声的形象的显现，同时以一种历史向单一化的皇室叙事的序列呈现出来，导致整个单一化的叙事架构分崩离析，重新链接影像的诸元素的关系也因此成为可能。或者说，这就是为什么朗西埃坚持认为，影像中的不谐的共在，就是“历史”。

当然，我们不能简单地认为，当民众要素在影像中跃现的时候，一定意味着后来的布尔什维克革命的到来，这种不谐的共在，并不一定会导致一个叙事结构崩溃，从而直接走向另一个历史叙事的结构，即布尔什维克的革命叙事。影像并不直接给我们提供任何叙事结构，它为我们展现的，无非就是这种带有不连贯和不谐张力的影像，多种无法化约为同一性逻辑的共在，在同一个画面中的持存，在这个画面中，没有一个一以贯之的逻辑，每一种可以统合一切要素的解释都可以在画面之外运行，因为，在任何一个大写的历史逻辑出现的时候，势必都是对其中的某些元素的遮蔽，使其陷入哑然失声的状态，变成视而不见之物。

在某种意义上，我们可以认为，朗西埃反对历史叙事，将以一种杂多而不连贯的元素共在组合的形式作为

历史，或许受惠于福柯。在《知识考古学》中，福柯就曾经提到过历史的不连贯性，福柯指出："不连续性的概念在历史学科中占据了显要位置。就古典形式的历史而言，不连续既是已知的，又是不可想象的：那些以分散的事件形式呈现出来的东西——决策、偶然事件、创举、发明——和那些通过分析，为了突显事件的连续性，而可能被回避、被抑制、被消除的东西。不连续性曾是历史学家负责从历史中删掉的零落时间的印记。而在今天，不连续性却成了历史分析的最基本的成分。"[1]事实上，福柯不仅如此来认识历史，而且他的确从那些被宏大历史中所删除的零落片段出发，重新以新的方式将他们各自链接起来，成为一种新的叙事方式，而他终日埋首图书馆，从布满灰尘的史料找出那些被大写历史叙事删除的片段，这也是为什么福柯会将自己的凝视的焦点聚焦于疯癫、监狱、性等大写历史并不怎么关注的对象之上，即那些无言缄默却又实际存在的对象，而福柯在《性史》中写道："在这一点上，我确立一系列的历史分析……确定几

① [法]米歇尔·福柯，《知识考古学》，谢强、马月译，北京：三联书店 1998 年版，第 9 页。

个十分重要的历史观点，并概括出一些理论问题。总之，关键在于，我研究的是一类团体，一个世纪以来，这个团体因为伪善，而遭到大肆抨击，这个团体喋喋不休地谈论它的缄默，慷慨激昂地讲出它没有说出的话，揭露施加于它的权力，让自己从运作当中，从法律中解放出来。”①当然，福柯在这里指的就是饱受污名化的性，以及与性有关的群体，这类群体向来是在历史的场合中缺席的，与疯癫者和监狱的囚犯一样，他们只能在很隐秘的文献中才能找到他们的声音，而福柯的考古学正是让这些在大写历史的视野中消逝的材料，一点点地被发掘出来，重新让它们进入到话语关联和架构的环节之中，一旦这些被零碎地发掘出来的材料成为显著的在场，势必与连贯的大写历史的线索形成一种断裂性的并存，知识的认识型（épistémè），以及整个话语的布局（disposition），都将因此改变。

当然，朗西埃毫无疑问承袭了福柯关于历史的假设，在这个方面，他相信，所谓历史的革命，正是让那些没有

① Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *Histoire de la sexualité* 1, Paris: Gallimard, 1976. p. 7.

声音的芸芸众生可以在历史的脉络中被再现出来。在《历史之名》中，朗西埃很明确地指出："一般来说，历史就是一系列事件，在某些专有名词的设定下，这一系列事件变成了一般性主题。历史科学的革命，其主要目标就是废除那些专有名词相对于事件的优先性，而彰显出在漫长岁月中那些籍籍无名之辈的生活。"[①]而以往的历史，在朗西埃看来，不过都是些精心写就的故事，一个关于王权更迭、社会动荡，以及军事将领的丰功伟绩的故事，这些故事经过精心的罗列，被编排成序列，真实的元素加上一些让其更加完善的修辞，就成了一个故事。这个故事虽然不能说是虚假的，但是在某种意义上，它们都是人工的虚构之物(artifice)。真正的历史吊诡在于，一旦这种历史的虚构形成，当它们成为一种主宰着政治秩序的故事或叙事时，我们其实离真正的历史越来越远。这是一个成功的替代，也是一个典型的阴谋，将绵延的历史的杂多，通过精心的叙事结构整合为一种可以描述出来的历史故事。在朗西埃看来，这类故事的主题，并不是纯粹的描述，也不是对真实的历史事件的直接再现。恰恰相反，

---

① Jacques Rancière, *Les mots des l'histoire*, Paris: Seuil, 1992. p. 9.

这种吊诡的历史故事，从一开始就是政治上的鸠占鹊巢，从历史故事的诞生，它们已经将某些历史人物树立为典范。从此，人为虚构的故事，取代了真实发生的历史，连贯性的叙事线索，排挤了作为杂多而零散的历史事实中的诸多要素，它们并不是抹除了这些要素的存在，而是让它们变得哑然，无法发出自己的声音，而在历史叙事中唯一剩下的正是那些可以与故事的节奏和叙事保持连贯一致的声音。

然而，新的历史科学改变了这种故事叙事的结构，当年鉴学派记录西班牙国王菲利普二世之死的时候，他们并不想用一个国王的去世来指代一个时代的终结，相反，他们秉承的观念是“国王之死不再作为事件，而不过意味着作为历史中心和动力的国王死掉了”。[①] 在这个意义上，西班牙国王菲利普二世的去世没有被历史学家作为一个决定的历史事件，这件事本身就成了一个历史事件，即那种以国王为中心的历史叙事的故事日趋没落。国王之死一旦不再被视为重大的历史事件，甚至不值得历史学家为他浓墨重彩地书写一笔，就像法国画家

---

① Jacques Rancière, *Les mots des l'histoire*, Paris: Seuil, 1992. p. 24.

提香(Titien)用极其庄重、威严的色彩描绘出身着甲胄、手执权杖的菲利普二世的形象,尽管提香画作中的菲利普二世紧闭双唇,没有发出一丁点声音,但他无疑是整个画面中最中心也最洪亮的部分。相反,尽管这位国王健在时,曾向前来造访的历史学家滔滔不绝地讲述他的故事,但是这些被国王连续不断讲述出来的东西,在历史学家的笔下成了一个无关紧要的情结,成了众多并置的要素的一部分,并不会被优先地列举出来。这样,国王滔滔不绝的演说反而变成了沉默,与提香绘画中的形象形成了最鲜明的对比,在画中,国王紧密双唇,没有说出一个词,却带有浑厚而浓重的声响。

菲利普二世在新历史科学的叙事中的淡出,必然意味着历史会记述一些原先不会被视为事件的事件,如商业贸易的讯息,人口统计学的数据,会被详细地列举在他们的历史著作中。而这种叙事结构的改变,在朗西埃看来,就是话语体制(régime)的改变,这种改变决定了历史的吊诡的变化,也就是说,历史科学的出现,并不会带领我们走向历史的真实(réalité),相反,这是一种新的具有连贯性的书写方式,他们生产出来的,不是一种断裂和不连贯的文本,而是一种在新的体制架构中编织出来的不

同于国王故事的新故事。

在这个意义上,我们可以理解福柯和朗西埃的一个差别,即对那些沉没于文献之中的片断性历史记述的态度。可以肯定的是,福柯的考古学帮助我们从故纸堆里挖掘出了一些值得我们在今天慎重对待的片段,这些片段无疑冲击了连贯的历史叙事的架构,从而为新的知识型或布局奠定了基础。但是,朗西埃有过与福柯同时在图书馆里寻找历史文献的经历,即他为了质疑知识分子的无产阶级和人民的假设,曾和阿兰·福尔(Alain Faure)发掘了19世纪(即马克思所处世界)的工人话语的材料,他深深感受到,在这些直接由当时巴黎工人写作的文字材料中,充满着一种对发出声音的渴望,而在历史叙事中,他们的声音往往是被彻底湮没的。朗西埃在他与阿兰·福尔一起编辑的19世纪工人的言说集《工人话语》(*La Parole ouvrière*)的导言中指出:"这些话语拒绝仅仅被视为痛苦的呻吟,或者穷人们声嘶力竭的呼喊。工人们说话首先并不是为了获得同情或发出威胁,他们发出声音仅仅是为了得到理解。"[①]换句话说,对于当时

① Jacques Rancière, *La Parole ouvrière*, Paris: Fabrique, 2007. p. 9.

的工人们来说，最大的需求事实上并不是让资产阶级的老爷们垂怜，也不是向那些生活在常青藤缠绕的花园里的少爷们发出令他们胆战心惊的威胁，他们最紧迫的需要，是让他们的声音直接被人们听到，这种声音绝不是被哲学家和知识分子转述和再现的穷人们和无产阶级的"声音"，那个声音不过是哲学家们对历史的虚构，而那些发出声音的工人不过是"健谈的哑巴"。① 所以，工人们或者穷人们最迫切的需求，实际上就是让他们的声音被听到，他们不要做滔滔不绝的哑巴，他们想要他们所说的一切得到正视。获取怜悯或发出威胁，都必须建立在声音被听到的基础上。这让朗西埃意识到，实际上，绝大多数的工人和民众是沉默的，他们的言行，他们的话语，被记述下来的只是其中很少的一部分，他们的言说，很难进入历史文献的记载之中。因此，在朗西埃看来，福柯寻找到的关于疯癫、性、监狱的文献仍然不是历史吊诡中最默默无闻的一部分，因为他们仍然发出了声音，这种发声，让他们可以重新在福柯的文本中变得

① [法]雅克·朗西埃，《哲学家和他的穷人们》，蒋海燕译，南京：南京大学出版社 2014 年版，第 61 页。

清晰可见，而这种可见性，本身就凌驾于穷人们的沉默之上，换言之，历史文献的记述本身就是等级制的，它确立了能发出声音的人相对于沉默者的优先权，而那些没有能力在历史记述中发出声音的人，只能通过知识分子和哲学家的再现来发声，而这种发声早已被记述历史的知识分子偷梁换柱，变成了自己的私货，从而进一步强化了历史的吊诡。沉默者依然沉默，他们被一种虚构出来的无产者的声音彻底掩盖，历史的记述，或者在文字性的表面上，可见性只属于具备言说能力的特权者。也正因如此，朗西埃转向了影像，一种现代意义上的影像，在影像中，正如在开篇谈到的《亚历山大之墓》的影像中，朗西埃看到了一种平等的可能性。

二、影像的症候

为什么是影像，尤其是为什么是自摄影术发明之后的影像，构成了平等的可能性？实际上，在朗西埃看来，这与当代影像，尤其是电影影像的某种特殊性质有关系，而这种性质实际上表明，影像本身是充满裂隙的。

当然，朗西埃对影像的观点，与德布雷(Debray)截

然不同。在《图像的生与死》中，德布雷将影像或图像本身的实体性等同于斯宾诺莎的上帝或实体的定义："电视影像有本身的光线，它展现自身，从自身找到源泉，在我们眼中，它就是'自身的依据'。这就是斯宾诺莎对上帝或实体的定义。"①也就是说，在德布雷一系的图像理论家看来，图像或影像是自因的，它自己确保了自身的连贯一致性，它本身构成了统一性最后的屏障。而在这里，影像自带的光芒，即一种超验的影像，向我们传递了独一无二的质性，而这就是我们可以在今天以图像，而不是以语言为根据的缘由所在。相反，从一开始，朗西埃就不认为在影像中有什么自带的光线，影像本身从来就不具备现象学式的自明，更不可能通过直观的方式获得影像的真理。

朗西埃以布列松的影片《驴子巴特萨》(*Au hasard Balthazar*)中的镜头为例说明了影像中存在着的异质性：

银屏还没亮，"图像"的游戏已经开始，伴随着一段

① [法]雷吉斯·德布雷，《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余、黄建华译，上海：华东师范大学出版社 2014 年版，第 249 页。

舒伯特奏鸣曲的晶莹音符。当片头字母在某个背景上一一闪过时，这个游戏又继续进行了。那背景既让人联想到一段岩石般的城墙，也让人想起一堵干燥的石头墙，或者浆糊纸版。突然一声驴鸣代替了奏鸣曲，然后奏鸣曲再次响起，随后又被一阵铃铛声覆盖，并且与影片的近景连成一气：一个小毛驴的头，在中近景中吃着驴妈妈的奶。一只非常白皙的手沿着小驴的灰暗颈部往下移动，而镜头却沿着相反的方向向上运动，移向这只手的主人小女孩，以及她的哥哥和她的父亲。一段对话伴随着镜头的移动响起。而我们从未看到说出这些话的嘴巴：孩子们对他们父亲说话时却转身背对着我们，而在回话时他们的身体又遮住了父亲的脸。一个叠影（fondu enchaîné）又引入一个画面，向我们展现了与话语相反的情况：父亲和孩子们背对着观众，在远景中牵着小毛驴下山坡。另一个叠影展现了小毛驴的洗礼仪式，即另一个中景让我们只能看到动物的头部、男孩正在倒水的手臂和手持蜡烛的小姑娘的上半身。①

① ［法］雅克·朗西埃，《图像的命运》，张新木、陆洵译，南京：南京大学出版社 2014 年版，第 6—7 页。

这是一个非常矛盾的,缺乏整体连贯性的镜头的组合。尽管布列松在电影的标题中已经将整个电影的基调定义为驴子巴特萨的奇遇记,用这头驴子的视角来整合整个画面。但是事实上并非如此,我们很难说这里的影像关注的是某一个对象,如驴子、小女孩或者小男孩,以及他们的父亲。摄影机镜头不停地在中景和近景中来回切换,但是同时并不打算让我们十分完整地看到一个对象,或者某种叙事的中心。任何打算从某种清晰叙事中找到布列松在《驴子巴特萨》开始镜头中的线索的努力都是失败的,因为这些镜头的叠加和组合,从开始就排斥了以单纯的对象和叙事线索为中心的方式,它们表明,这些影像根本不需要任何语言的再现和意义的表达,一切的拼贴和蒙太奇,实际上构成了影像本身的属性。那里没有恒定影像自身的光芒,影像本身也不为我们传达任何连贯性的脉络,这就是影像,除了影像之外,我们看不到任何其他东西。

相对于文字的构成,图像构成了更为原本的异质并存性,文字的存在,任何有意义的叙述,包括精神分析上的无意识的叙述,实际上都是在符号象征层面上的符合一定规则的构成,在拉康的《精神分析的四个基本概念》

中,拉康就十分明确地指出:“无意识是像语言一样被架构的东西。”[1]在这个意义上,任何叙事,包括有意识的还是无意识的,都存在一个架构性操作,这个架构直接将文字的叙述整合为一个具有连贯性的意义。而图像并非如此,相对于语言和叙事,图像并不纯粹是追求意义,它的存在就是直接的在场(Présence),无论这个在场是否能够被架构为一个连贯性的意义。影像的价值甚至不是罗兰·巴特在《明室》中谈到的刺点(punctum),在罗兰·巴特那里,刺点是“刺伤,小孔,小斑点,小伤口的意思,还有被针扎了一下的意思,照片上的刺点就是一种偶然的东西,正是这种偶然的东西刺痛了我(也伤害了我,使我痛苦)。”[2]因为,罗兰·巴特的这种刺痛只有在连贯性的逻各斯上,才能深深地被这种刺点所刺痛,在罗兰·巴特讨论的荷兰摄影师凯恩·维森(Koen Wessing)拍摄的尼加拉瓜骚乱中士兵和修女擦肩路过的照片中,罗兰·巴特已经“十分敏锐”地捕捉到两种异质性的元素在一种不可

---

① Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973. p.28.

② [法]罗兰·巴特,《明室》,赵克非译,北京:文化艺术出版社2003年版,第41页。

能的空间中并存着，但他只能将之还原为热点（studium）和刺点的二元论，关键在于，刺点的刺痛感恰恰在于巴特已经接受了某种影像上的区分，一部分成为了可以勾连为连贯性叙事的热点，而另外一些被排除在热点之外的偶然性元素成为研究的刺点。在这个意义上，巴特的刺点论实际上并没有从根本上触及影像的异质性。

问题的关键恰恰就在于巴特所忽略掉的热点和刺点的区分结构上。为了说明这个问题，朗西埃有意识地将摄影和电影艺术的影像同古典绘画的作品进行了对比。在很长一段时间的历史题材的绘画中，绘画中的所有元素都是围绕着那个作为历史典范的叙事中心展开的，换言之，绘画不过是一种人造的历史叙事在图像上的延伸，一切图像因素的构造，必须服从于对塑造出来的历史人物形象的刻画，如卢浮宫收藏的19世纪新古典主义画家雅克-路易·大卫（Jacques-Louis David）的名画《扈从搬来布鲁特斯儿子的尸体》，绘画展现了第一任罗马执政官布鲁特斯不失尊严地陷入到失子之痛的忧伤。这样的绘画明确区分了画面上的善与恶、美与丑、中心与边缘，在这样的历史题材中，贱民的形象无法进入到画面之中，即便出现了乞丐之类的类型，比如同为雅克-路易·大卫作

品的《行乞的贝利萨留》，尽管当时的查士丁尼大帝的大将贝利萨留沦落民间，以行乞度日，并在画面上被一个他曾经统帅过的老兵认出，但是即便如此，在历史绘画中的被描绘为乞丐形象的贝利萨留也不失英雄风范，朗西埃评论道："老兵可以与贝利萨留处在同一个画面上。但他并不会与贝利萨留同享一个关于他的伟大和败落的故事。这是专属于贝利萨留那一阶层的人的历史/故事，对那一阶层的人来说，会认为有两件只有他们才感兴趣的事情：一个是幸运不会始终相随，而另一方面，美德，从来不会让拥有美德之人黯淡失色。"[①]于是，在这种古典历史题材的绘画中，实际上建立的并不是绘画本身的区分，这个区分来自于绘画的外部，并以此建构起了绘画的连贯性。英雄的贝利萨留即便有着乞丐的外表，也在美德上根本不同于那些凡俗之辈，而那个仍然甲胄在身的老兵，如果不是在街道的角落里认出了这位拜占庭帝国的大将，也根本没有表现出可见性的必要，也就是说，在画面的布局中，老兵的可见的可能性，完全依附于那个伟岸的英雄贝利萨留，而贝利萨留也构成了这幅名画的中心，

① Jacques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p.17.

也唯有如此，才符合德布雷的定义，图像带有某种自在的光芒，让其中的某种意义直接变得可见。画面的布局，所有绘画元素的出场，完全依赖于一个非绘画的中心，正如提香的菲利普二世肖像画一样，这个非图像的外在因素，一种来自于外部的光芒，直接架构了画面中的等级关系，而这种等级关系让画面的布局成为一种有意义的形式，它在画家的笔下已经绝对先在地排斥了刺点，布局是围绕着作为典范的历史叙事架构起来的，那种虚伪的历史不仅在文字上创造了故事的架构，也创造了历史图像的形象，而这种历史的图像，在建构起可见性的等级制的同时，也因此掩盖了图像背后的真实，而正如拉康所说，这种真实并不会彻底消失，它只能被掩盖，变成那种可见光线背后哑然失声的东西，它存在着，但不说话，或者说，它发出了声音，但无法被听到，因为可见性的体制本身就彻底湮没了它们的声音。

然而，摄影机里的影像确有着完全不同的形式，无论是《亚历山大之墓》中开始一幕沙皇王室经过的影像，还是《驴子巴特萨》中毛驴、小女孩和小男孩以及他们父亲的影像拼贴，还有罗兰·巴特列举的修女和士兵并存的照片，实际上都演示出一种新的可能，即在影像的前提

下，我们实际上无法将影像本身化约为一种单纯的连贯性的逻辑。这已经不是罗兰·巴特的刺点，从根本上说，影像本身就表现为症候性的，这种症候本身就是无法在单一的连贯性话语的叙事方式中穷尽的东西。而这些不能被穷尽的东西，变成了某种不确定的意义（la signifiance indéterminée），它们不是某种意义的过剩或残渣，更不是刺点，它们本身就构筑了电影影像的真实存在。

或许，这就是为什么朗西埃认为，"电影影像的优势在于，它是从这种不确定的意义中'十分自然地'流露出来的"①，这些意义不确定的东西，本身就构成了影像的不纯粹性，在悬置了凌驾于影像之上的叙事线索和情节设定的外在的束缚之后，影像变成一种记录，它甫一出场，便将出现的所有东西，无论是重要的还是不重要的，全部囊括在镜头之下。朗西埃说，"有一个'一丝不苟的真诚的'艺术家，他从不欺骗，也无法去欺骗，因为他所做的就是记录，但我们不要将这种记录与在波德莱尔眼中对艺术创造具有负面影响的对事物的完全同一的复制混同起来"②，电

① Jacques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p.24.

② Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001. p.8.

影影像所记录的是一种真实，一种没有经过主观筛选的真实，在这里，由于没有任何可见性体制的过滤，诸多异质性的杂多元素会以断裂性综合(synthèse disjonctif)的方式出现在同一个影像之中。我们所看到的东西和同一性的复制，实际上依赖于我们在观看的可见性体制中置入的视觉布局，一旦我们对事物进行同一性的复制，那么，我们实际上不仅复制了事物本身，也附带着复制了承载可见性的布局和体制，而这种布局和体制已经先在地剔除了存在于影像中的不谐因素，让复制的画面变成一种具有连贯性的操作。

更有意思的是，朗西埃并不认为电影的导演或摄影师，可以直接控制电影影像的不纯性。即便是后期剪辑和制作，也无法彻底消除电影影像中这些不纯的不确定的意义。在谈到爱森斯坦的电影《总路线》和《战神波将金号》的时候，朗西埃发现，在爱森斯坦所执行的政治宣传和他所实现的美感的影像之间存在着一种断裂式的综合，即“电影的形式操作将共产主义计划的纯粹而有意识的宣传与隐藏于感性思想最深处以及原初人类习俗之中的无意识逻辑拼接起来”①，

① Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001. p. 37.

换言之，电影影像总存在着某种超越电影导演和摄影师有意识目的之外的东西，《总路线》中呈现出来的安那其式的美感，实际上与高度组织化的社会主义计划形成了鲜明的对比，而正是这种对比，成就了爱森斯坦电影的独特的技艺。需要进一步指出的是，影像相对于导演或摄影师的绝对溢出，恰恰是因为影像的镜头之前和镜头之后的二元性造成的，也就是说，影像不只有一个主人，从一开始，影像就是一仆二主的，取景窗之后的摄影师和镜头之前摄制的景象本身就存在一个二律背反。在樊尚·蒙尼坎当(Vincent Monnikendam)的《殖民编年史》中，试图拍摄荷兰殖民地印度尼西亚原生态居民生活状态的导演，与努力装作发出标准荷兰语，以便让自己看起来更像是接受了文明教化的小女孩之间，发生了一种断裂，所以，朗西埃认为："摄影机以自己的方式成为双重仆人，服从于两个主人：一个是直接在摄影机背后按下快门的人；另一个是在摄影机镜头前的人，被动地向被动的摄像装置提出要求。"①

相对于画家可以直接驾驭画布上的颜色和构图而言，

① Jaques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p. 13.

导演或摄影师根本无法在影像中彻底实现自己的意图，影像的一仆二主注定影像从一开始就是症候性的，我们不可能在单一的可见性的体制下穷尽它的可能，在这个意义上，影像彻底形成了德勒兹所谓的潜在(virtualité)状态，它永远以鬼魅般的形式悬置在业已被实现的可见性的体制之上。或许，在理解了阿尔都塞的症候式阅读，并将整个文本视为无法一以贯之的症候式存在之后，我们再一次面临另一个症候的存在，即影像本身就是拉康意义上的本真(reél)，它永远以症候的方式出场，从而保障影像作为无限潜在性的可能，也唯有如此，我们才能让朗西埃意义上的第七艺术彻底摆脱文学叙事消亡之后施加于影像之上的束缚，而今天，电影的蒙太奇，以及电脑3D的数字技术，并没有消除影像的症候，而是将这种症候进一步扩大了，我们需要在不断溢出的不确定的意义，不断呈现出来的影像症候中，实现可见性体制的革命，让影像成为走向平等政治的摆渡者卡戎。

三、从 mimesis 到 aisthesis

影像是从此岸到彼岸的摆渡者，它将我们从过去的

历史摆渡到未来的平等，将我们从纯粹当下的模仿，通过影像带来的可感物的重新分配，让我们真正进入到美感之中。也就是说，朗西埃将影像界定为第七艺术，其缘由就在于影像不仅存在着不可化约的异质性的并列，而且影像本身具备可操作性，通过拼贴和蒙太奇，可以实现更为平等的感性分配。

实际上，历史一词在朗西埃的分析中有着不同的含义，历史不能被简单地视为发生在过去的某种东西，更不是一种被勾连起来的具有连贯性的叙事，从福柯之后，历史逐渐被转化为不连贯的事物，尤其是被大历史叙事所淹没的哑然的声音在断裂性综合的形式下并存。在这个背景下，我们可以从德勒兹的潜在性上理解一种以当下为根基的面向未来的历史，一种让不可能成为可能的历史。在《历史的形象》中，朗西埃明确区分了四种不同的历史，以及这些历史对应的影像形式：

（1）首先是一种作为典范的历史，在这一类历史中，中心线索就是英雄、圣人、宗教神话和重大历史事件，所有绘画的元素都围绕着大历史的叙事而进行，同时，《天使报喜》、《圣母与圣子》等题材的以大历史为核心的绘画，带有一种绝对可见性的光芒，并凭借这种光芒形成了绝对的诸

多元素的等级制关系。在这种绘画或图像中，图像实际上并不是中心，图像完成的是对文字叙述、历史故事，或者政治性的等级关系的再现(représentation)。在历史题材的影像中，相对于文字的记述，影像或图像明显处于次要地位，图像的构图和色彩，以及诸元素的布局完全从属于凌驾其上的历史叙事。在这个意义上，亚里士多德在《诗学》中将“情节”(muthos)作为整个模仿艺术的等级制的中心，相反，图像没有自己的地位，它的唯一功能就是臣服于“情节”的叙事。一旦确立了这种关系，亚里士多德很坚定地指出，“史诗的编制、悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯编写以及绝大部分供阿洛斯和竖琴演奏的音乐，这一切总的来说都是模仿(mimesis)”①。这里的模仿，即 mimesis，正是将图像和影像置于大历史之下的等级制关系结构，无论是史诗、悲剧、喜剧、音乐，还是绘画和雕塑，在 mimesis 中，它们的使命就是忠实地展现大历史的叙事。

(2) 第二种历史仍然是一种以叙事为中心的历史，但是在这种历史中，以大历史为中心的叙事让位于一种

① [古希腊]亚里士多德，《诗学》，陈中梅译，北京：商务印书馆 1997 年版，第 25 页。

更具浪漫色彩的叙事。新的统治规则是“诗如画(ut poesis pictura)”,这是一种新的再现方式,在一定程度上摆脱了古典的再现,用朗西埃的说法是:“这座大厦使所有的再现都处于诗如画这一规则的统治之下,换句话说,处于界定了两种不同类型的历史(故事)之关系的诗学规则之下。”[①]这样,“诗如画”本身仍然界定文字(诗)与图像(画)之间的对应关系,尽管在文字与图像之间不一定要求文字对图像的绝对统治性作用,且图像必然臣服于文字的统治,但是,图像与文字叙述之间的对应关系并没有被打破。换言之,图像仍然需要与文字表述一样,具有严密的连贯一致性,被赋予一定规则和体系。譬如格勒兹(Gereuze)的风俗画将表现的手法指向了普通家庭,我们在《父亲的诅咒》这样的绘画中仍然能看到一个严密的逻辑,在其中,并不存在这种对应关系之外的无差分的因素。

(3) 第三种历史形式,或者说与历史对应的影像形式,已经不再以叙述和画面的和谐统一的逻辑为宗旨。朗西埃认为,这种历史形式“通过破坏画布上的各个身体

① Jaques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p. 66.

的生动的布局与场景所传达的伟大事例的示范效果之间的和谐关系，来保障其权力”①。这种类型更关心的是直接将各种实际上出场的要素无一遗漏地呈现在画面上，而不是各个要素是否能连贯为一个统一而和谐的逻辑或画面。严格来说，这仍然是一种 mimesis，但是这种 mimesis 所关心的不再是叙事的轴线，或者德布雷所说的光的中心带来的可见性，画面和叙事之间并不能保障一种平衡与对应关系。比如戈雅的油画《五月三日》，在士兵行刑的那一刻，中间穿着白衣张开双臂的人物与其他被执行枪决的囚犯之间并不构成一种统一的关系，他们神色各异，有惊恐，有淡漠，也有人双手捂住脸，他们那蜡黄色的脸庞既不构成烈士般的英勇就义形象的集合，也不构成怯弱人性的表达，他们就是活生生地在实际场景中出场的异质性的集合，画家试图用他自己的凝视(regard)来面对发生的一切，让不能合并为单一逻辑的异质性元素同时在画面中出场，这有些类似于罗伯特-格里耶新小说的叙述手法，把单一场景中看起来无关的一切元素断裂性地综合在一个场景之中，用巴迪欧在《世界的逻辑》

① Jaques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. p.61.

中的话来说，这就是当下，一个不可被还原、不可被化约的复杂性的当下，而新的历史就是这种新的当下，"对于所有真正的当下而言，我们当然可以希望，新的当下，就是消除各种遮蔽，在身体的救赎性的表面上显现出那业已失去的光辉"①。

（4）相对于巴迪欧对一个事件性的新当下的执着，朗西埃更关心的是一个可以缔造的未来。历史不是过去，也不纯粹是当下，而是一种指向未来的潜在性的绵延。朗西埃在一定程度上秉承了德勒兹晚年在《电影 2：时间-影像》中树立的理论方向。因为，在朗西埃看来，对当下的关注，或者通过绘画或小说展现的出来的异质性因素，仍然具备一个可见的框架，在德勒兹那里，这个框架被称为底板（cliché）。在德勒兹看来，电影的运动-影像，实际上仍然处在这个底板的决定性影响之下，当戈雅画《五月三日》的时候，他透过自己的底板，画出了他自己实际上可见的东西，尽管没有明显地呈现在画面之上的统治性的光芒，但是戈雅、罗伯特-格里耶、阿兰·巴迪欧并没有摒除隐藏在他们可见性框架或视觉体制下的底

① Alain Badiou, *Logiques des mondes*, Paris: Seuil, 2006. p.75.

板。德勒兹说:“影像会不断地进入到底板状态,因为它被纳入感知-运动的连贯之中,因为它本身建构或推导这些连贯,因为我们永远无法感知影像的所有含义,因为它就是这样设计的……事实上,这是底片文明,在这里,所有权力都想阻止我们看到影像,不一定阻止我们看到同一种东西,而是阻止我们看到影像中的某些东西。另一方面,影像又不断试图突破底片,走出底片。”[①]德勒兹这里宣告的是他在《电影1:运动-影像》中提出的运动-影像的逐渐没落,尽管这种没落不等同于运动-影像的消失。在这里,德勒兹提出让影像脱离一切外部事物的束缚,而运动-影像代表着影像最后的缧绁,即“影像应该脱离感知-运动的关联,不再是动作-影像,而应成为纯视觉、听觉(和触觉)的影像,但只有这种影像还不够,它还必须与其他力量发生关系,以脱离底片的范围。它应寻求强大或直接的显示,即时间-影像的显示,可读影像和思维影像的显示”[②]。按照朗西埃在《历史之名》中的说法,这是

① [法]吉尔·德勒兹,《电影2:时间-影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社2004年版,第32页。

② [法]吉尔·德勒兹,《电影2:时间-影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社2004年版,第35页。

遮蔽了真实历史的被书写出来的历史的退场,这种历史就是德勒兹意义上的底板,这底板决定了可见与不可见的区分,决定了罗兰·巴特能将照片中的什么东西视为一个刺点。而朗西埃用来表述底板意义的词汇是感性分配(le partage du sensible),朗西埃的定义是:"我所谓的感性分配,是一个感性知觉的自明事实的体系,它同时揭示出一般事物的实存,并划定了事物之中各个部分和位置的界限。所以感性分配确定了一般事物哪些部分得到共享,哪些部分遭到排斥。"[①]对朗西埃来说,德勒兹的走出底板,让时间-影像得以出场,就是通过某种方式去创造影像,改变感性分配,让真正的历史出场,在这种历史中,艺术或者美感不再是某类特殊人群的专属趣味,相反,所有人的感性都在影像中得到重新分配,朗西埃的例子是修拉(Seurat)的《大碗岛》,因为在那里,"我们看到了另一种历史形式证明了自身。在这种历史形式中,历史让自己出场,既稀松平常,也如同奇迹,正如一种原材料,在其中显现了光在水面上的嬉戏,如同在河岸上的诱惑游戏

---

① Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris: Fabrique, 2000. p.12.

一样，在小船上，或在洒满阳光的平台上，在太阳之下，所有主体的平等的生命原则在此绽放"①。

或许，只有在最后一个历史和影像的对应关系的基础上，我们才能理解朗西埃的美感，即 aisthesis 的意义所在，相对于绘画、雕塑、悲剧、小说、艺术作品，乃至电影和视频影像，以及未来可能的虚拟现实的互动场景，朗西埃更关心的是这些作品或影像对艺术的审美体制的变革，换句话说，他关心的不是哪一个作品会成为哪个时代的杰作，成为某种风格或主体的代表，而是一种创造在现实的历史处带来的突破，换言之，朗西埃坚信，社会革命就是美感革命，唯有变革艺术的审美体制，改变感性分配的模式，一个新世界才是可能的，"社会革命，本就是审美革命的产物，它不可能否认这层关系，也无法另辟蹊径"②。在这个意义上，朗西埃的审美革命在顺序上是与马克思主义的社会政治革命相反的。在朗西埃看来，即便在现实中实现了政治体制的革命，工人仍然从属于一种旧的生命状态，他们的美感能力并没有真正被释放出来，这

---

① Jaques Rancière, *Figure de l'histoire*, Paris: 2012. PP. 63—64.

② [法]雅克・朗西埃，《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，赵子龙译，北京：商务印书馆 2016 年版，第 10 页。

样，他们囿于旧的感性分配，就无法真正理解他们自己所处的革命的意义，这样一种没有经过美感革命的革命，很容易退守为旧体制的循环，而真正需要触动的，恰恰是内在于工人之中的感性，去创造真正属于工人的生命活动。

如何实现美感革命，即 aisthesis 的创造，来彻底变革留存在人们身心之中的感性分配？相对于传统的文学和绘画，朗西埃将希望寄托在电影和视频的影像之上，因为正如我们在前文中说的那样，电影摄制本身的二元性和双重操作，让出现的影像本身超越了导演和镜头前的角色自带的感性分配，这种组合本身就指向了对感性分配的颠覆。例如在希区柯克的影片《迷魂记》(*Vertigo*)中，相对于电影的原型小说《死者之间》(*D'entre les morts*)，希区柯克并没有遵循传统侦探小说中的线性逻辑发展的线索，在最后一刻将罪行和诡计揭露出来，实际上，希区柯克在电影中加入了主人公一个眩晕的梦境，已经透露出案件的"真相"，与此同时，作为电影中诡计的关键，假扮死者的朱迪，也通过一封信在影片最后的高潮到来之前泄露了真相，这种影像的拼贴改变了传统侦探小说的古老模式，朗西埃说："斯科蒂的噩梦，朱迪的供认等多余、无用的段落，让我们明白了这不过是

一场虚构。"[①]这些与主线线索格格不入的片段的出现，改变了我们对侦探小说或电影的预设的感性分配的感受，也在那一刻，"导演利用斯科蒂的'疯狂'与观众一起游戏，让此时的观众成为他与人物之间这场游戏的同谋"[②]。同样的例子还有中田秀夫的电影《午夜凶铃》，影片中最恐怖的一幕就是电影结尾处贞子从电视机荧幕上爬到现实并将男主角高山龙司杀害的一幕，这个镜头已成为世界恐怖电影史的典范。它之所以经典，正在于这个影像对感性分配的美感变革，的确，在影片看似完整的影像中，我们从来没有注意到，我们的感性分配在电影中的电视机影像与影片所展现的现实世界之间存在一道绝对的鸿沟，在我们通常的感性分配中，这道鸿沟存在着，发挥着作用，但是我们对它视而不见，它是一个不可见的可见物。唯有当电视影像和龙司所处的现实之间的鸿沟，被贞子爬出电视这个导演预设的行为打破时，我们才真正感觉到曾经的那道鸿沟在瞬间崩溃了，正因它的崩

---

① Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe, London: Verso, 2014. p. 26.

② Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, trans. John Howe, London: Verso, 2014. p. 27.

溃，我们才感受到这个不可忽视的鸿沟的存在，也正是这个鸿沟，构筑了主角龙司与我们观看电影的安全感。贞子的真正恐怖之处在于，她突破了我们通常意义上感性分配的安全感的底线，从而彻底改变了我们对影像与现实之间关系的思考，这就是一种美感革命，这种革命不是某种布尔乔亚的趣味，不是某种阳春白雪，它完全可以与普罗大众一起共赏。在贞子爬出影像的那一刻，每一个在影像前的观众都被平等地纳入这个影像游戏之中，我们在其中感受到一种真正的恐惧，这种恐惧并非可见性的恶心式恐惧，而是一种建立在感性分配基础上，由内心深处的无所适从感带来的恐惧。

在 aisthesis 的创造或操作中，我们突然会看到曾经的某种毫无意义（a-significiance）之物瞬间变成了感性的关键，正如爬出电影荧幕的贞子，正如朗兹曼电影《浩劫》（*Shoah*）用集中营里琐细的生活细节抵抗着大屠杀这个宏大情节，以及戈达尔在《电影史》中有意识地将不同电影中不太引人注目的片段连接成一个连续的序列时，还有维尔托夫《持摄影机的人》以机械之眼来代替主观性的视角时，*我们所感受到的冲击绝不是一种无关痛痒的刺*点，或者满怀忧郁的伤感，而是彻底的美感上的洗礼，在

谈到《浩劫》时，朗西埃说："国家铁路公司前任官员对车队移动问题的解释说法与不被记忆的平静林地影像之间的矛盾，创造了一种源于美学时代的虚构，比起向我们直接展示如何成为受害者或刽子手的一连串虚构的再现，美学时代的虚构更可能帮助我们理解这个过程。美学时代的虚构的特征是时间连续叙事、心理构成及场景描写的决定性，尤其是说明是非人，而不是尸体的展示引起了我们的怜悯或恐惧。"①于是，在电影的影像中，总存在着某种更多的东西，更多看似无关紧要，但实际上会构成新的关联，并导致感性分配的美感变革的东西。这样一来，朗西埃就打破了德布雷那种以自明性的光学设定作为实体的影像的概念，朗西埃说："影像从来不是一个简单的现实。电影影像首先是一些操作，是可说物与可见物之间的一些关系，是一些与之前和之后、原因和后果进行游戏的方式。"②

是的，电影是一种复杂的链接体制，它不能被简单还

---

① 李洋选编，《宽忍的灰色黎明：法国哲学家论电影》，开封：河南大学出版社 2014 年版，第 145 页。

② [法]雅克·朗西埃，《图像的命运》，张新木、陆洵译，南京：南京大学出版社 2014 年版，第 9 页。

原为文学叙事、声音、静止的图像等一系列电影的构成元素，电影影像是将所有这些元素融合为一个断裂性综合的整体，“电影所做，就是阻止事实。它的组织，所用的形式是一种特有语言、一种陈列可见的语言，让事实产生沟通”①。而电影影像的组织和操作，无非是实现一种前所未有的感性分配的变革，在所有人那里激荡其美感的变化，在朗西埃看来，这个问题实际上已经不是一个纯粹美学理论、电影或者艺术的问题，因为电影和艺术的门类本身固化成了某种特定的审美体制，将某些人的品味固化为感性分配的模式，而朗西埃关心恰恰是破除艺术的审美体制，打破由少数宣称具有“审美趣味”的人垄断的审美感性，将真正的 aisthesis，即对美的感受能力，平等地还原给每一个大众。因此，朗西埃对影像的讨论，从一开始就是以政治为目的，它要破除被艺术垄断的边界，让平等可以在感性层面上得以实现，正如朗西埃所说：“‘美学的政治’塑造的是新的个体性和此性的形式，它不给匿名者一个集体的声音。相反，它把共同经验的世界重塑为

---

① [法]雅克·朗西埃，《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，赵子龙译，北京：商务印书馆 2016 年版，第 236 页。

每个个体都享有但不限于特定人士的经验世界。以这样的方式，美学的政治有助于创造共同经验的肌理。只有在这种共同经验的肌理中，才能发展出政治的美学所特有的创建共同客体的新模式和主体发声的新可能性。艺术必须建构新的世界的各种关系、新的社会和新的生活。"[①]从简单地让图像隶从于政治的 mimesis，走向通过影像操作，实现艺术的审美体制变革的 aisthesis，朗西埃想要实现的是一种美感的共同体，并在这个共同体的基础上，重新思考马克思的社会主义的问题。也就是说，朗西埃的社会主义或者共产主义，正是建立在平等的美感共享基础上的共同体，而这种共同体需要在影像之中的感性的重新分配中实现，也唯有在这个意义上，影像才真正成为法文版《历史之名》一书封面上那个在斯第克斯河中从此岸到彼岸的摆渡人。

蓝 江

2016 年 10 月

---

① Jacques Rancière, *La méthode de l'égalité*, Paris: Bayard, 2012. p. 305.

序

在这里收录在一起的两篇文本是同一个计划的一部分。它们均写于这样一个场合,即它们是我为 1996 年在蓬皮杜中心(Centre Georges-Pompidou)举办的"面对历史"(Face à l'Histoire)展览所写的文本。这次展览的策展人让-保罗·阿梅里尼(Jean-Paul Ameline)请求我写篇《历史的意义与形象》,放在展览手册里。在这次展览举办期间,蓬皮杜中心的公共图书馆同步放映了同一主题的一系列纪录片。在这个背景下,西尔维·阿斯特里克(Sylvie Astric)委托我写了《无法忘却的东西》,这个文本与让-路易·科莫里(Jean-Louis Comolli)的一篇文章一起,被收录在蓬皮杜中心 1997 年出版的"增补"

(Supplémentaire)系列里,以《历史的停顿》(*Arrêt sur Histoire*)为名出版了。我十分感谢 PUF 出版社允许我将这两篇已经难觅踪迹的文本重新集结,放在本书中出版。

雅克·朗西埃

目　录

第一部分

无法忘却的东西

1 镜头之前

这是一幅世纪之交的圣彼得堡的影像，它如此之平凡，同时又如此之特别。在军官和达官显贵的簇拥下，皇室成员缓缓经过。人们聚集在道路一侧，一个军官用蛮横的手势对待他们：一旦沙皇经过，他们要做的就是脱帽致礼。我们听到影片评述者的旁白：我不希望这一幕被我们所忘却。

克里斯·马克[①]将这个影像放在他的纪录影片《亚

① 克里斯·马克(Chris Marker，1921—2012)，法国作家，摄影家，纪录片导演，多媒体艺术家以及电影评论家。他最著名的电影包括1962年的《堤》(*La Jetée*)，这是一部仅仅28分钟的黑白电影，全片基本由静止画面构成，曾获让·维果最佳短片奖。此外，他的作 (转下页注)

历山大之墓》[①]的开头，他究竟想告诉我们什么？他是否想说，在20世纪之初，俄罗斯人民确确实实遭受了压迫和羞辱；他是否想说，在今天对共产主义时代进行最后清算之时，我们不应忘记，在这个时代到来之前是什么状况，又是什么让共产主义时代的到来合情合理？反对者们会很快回答说，那些岁月之前的罪恶，决不能拿来为那些岁月里的邪恶洗白，无论如何，共产主义时代的邪恶更加糟糕。无论我们从过去得出什么样的结论，过去的状况，都不能拿来为现在的状况辩白。或者，毋宁说，这种结论完全属于修辞范围。唯有在那里，影像才能充当证据。除此之外，它们仅仅展现和给出了一个记忆(mémoire)。同样，奥尔洛夫将军(général Orlov)以及他的那些让民众行礼的手下的影像，并没有告诉我们，布尔什维克有他们的理由和借口。这影像或多或少告诉我们：那里曾是如此(cela a

(接上页注)品还包括1977年的《空气的深处是红色》(*Le fond de l'air est rouge*)和1983年的《没有阳光》(*Sans soleil*)。1985年，他还为日本著名导演黑泽明拍摄了一部纪录片，片名就是《黑泽明》。——译注

① 《亚历山大之墓》(*Le tombeau d'Alexandre*)是克里斯·马克为苏联现实主义电影导演亚历山大·门德夫金(Aleksandr Medvedkin)拍摄的一部带有实验性质的纪录片电影，这部电影的英文名被改为《最后的布尔什维克》(*The Last Bolshevik*)。——译注

été),它是历史的一部分,它就是历史。

那里曾是如此。人们常常颇有些傲慢地宣称,现如今困扰我们的是怀疑论,但事实并非如此,取消论(négation)[①]才是我们时代的困惑。如果否定纳粹集中营大清洗的挑衅言辞经受住了反驳,甚至被大肆传播,那是因为它与这种时代精神——*憎恨*(ressentiment)精神同步:它不仅仅是对人们所相信的新人(l'homme nouveau)理想的憎恨,也是对那些让你们去相信这些理想的人的憎恨,或对那些摧毁了这些理想并导致信仰沦丧的人的憎恨。正如尼采所说,憎恨的对象是时间本身,即对 es war[②] 的憎恨,对*那里曾是如此*的憎恨。憎恨极其不愿了解未来的过去,而未来的过去也就是过去的未来。它不想知道,可以十分巧妙地将其不在场的过去与未来[③]结

---

① 作者在这里使用的 négation 一词,并不是否定的意思,而是指当今欧洲社会出现的一种否定纳粹大屠杀的存在的思潮。因此,有人将这种否定大屠杀和集中营的思潮称为取消论(négationisme)。在紧随其后的文本中,朗西埃明显说的是否定纳粹大屠杀的取消主义。中译本据此将 négation 译为取消论。——译注

② 这里的 es war 就是后文中的那里曾是如此(cela a été)的意思,朗西埃在这里使用了德文,是因为这个用法是尼采所使用的。——译注

③ 这里的原文是 leur double absence,直译为"它们的双重缺席",放在原文中不好理解,结合上下文来看,这里的"双重缺席" (转下页注)

合在一起的两种时间状态。它只想知道没有任何假像(tromperie)的时间:即当下(le présent)及其状况(conjoncture),就像我们也会不断思考当下,这是为了向自己保证,我们来自于真实且仅仅由真实所组成:这个时间涉及到评价指标(希望下个月指标能恢复)以及民意测验(认定下一个月有着同样的走向)。正如它厌恶不存在的时间,它也憎恨影像,那些影像总是过去的影像,或许未来的一些假先知们已经接受并开始贩卖这些影像。

但摄像镜头对所有这些都漠不关心。它不需要捍卫现在。它不可能不在现在之中。它既没有记忆,也没有终极动因,因而也没有憎恨。它仅仅记录了要去记录的东西:20 世纪初帝国皇室家族的游行队列,或者三四十年后,红场上,数量庞大叠成金字塔型的人群将斯大林的肖像高高举过头顶,经过斯大林面前,而斯大林正对着他自己的肖像鼓掌(《罗斯柴尔德的小提琴》①)。这种游

(接上页注)指的就是过去和未来的不在场,而后文中的两种时间状态(ces deux temps)指的是前文中提到的未来的过去和过去的未来。这两种时间状态,将不在场的过去和未来并置在一起,并因此构成了法文原文所说的双重缺席的并置。——译注

① 1938 年,肖斯塔科维奇建议学生弗莱施曼(犹太人)以契诃夫的《罗斯柴尔德的小提琴》为蓝本,写作一部独幕歌剧。1941 (转下页注)

行，对我们来说十分沉重，而当权者不仅允许自己的影像被用于游行，还主动命令人们这样做。而另一些当权者，比如印度尼西亚的当权者，则要求拍摄一些咧着嘴费力学说殖民者语言的孩子的影像；或者还有1953年，在布拉格，众多在斯大林肖像前啜泣的面孔的影像。相机十分忠实地捕捉到了这些影像。当然，摄像机以自己的方式成为双重仆人，服从于两个主人：一个是直接在相机背后按下快门的人，另一个是在摄像镜头前，被动地引导着笨拙设备的人。在雅加达，摄像机记录了一个全神贯注的小孩，他十分渴望比镜头里的人做得更好（《殖民编年史》①）。在布拉格，镜头不仅注意到了因人民之父而伤心抽泣的脸庞，也注意到斯大林的照片被置于一个玻璃相框中，而相框所处的位置，恰好是不久之前人们用来置

（接上页注）年，苏德战争爆发，弗莱施曼志愿从军，战死于列宁格勒外围防御阵地。1944，肖斯塔科维奇续写完了学生遗作。1996年上映的法国拍摄的电影《罗斯柴尔德的小提琴》（*Le Violon de Rothschild*）取材于这段历史，并完整地收录了这部长达40多分钟的歌剧。俄国指挥大师罗日杰斯特文斯基为影片录制了歌剧录音。——译注

① 《殖民编年史》（Chronique coloniale）是一部由纪录片导演樊尚·蒙尼坎当（Vincent Monnikendam）在1995年拍摄的一部纪录片，时长89分钟，记录了印度尼西亚的一个名为大道妈妈（Mère Dao）的妇女在苏门答腊岛西边的尼亚岛（Nias）上开设了一所面向当地土著的学校的历史。本片的英文名被改为《大道妈妈》（*Mother Dao*）。——译注

放圣母玛利亚雕像的位置，而在不久的将来，人们还会将圣母玛利亚的雕像置放回去(《词语与死亡：斯大林时代的布拉格》[1])。这部影片如此忠实地再现了布拉格审判中的那些被告为自己的罪行所作的忏悔和辩解，以至于必须被束之高阁，被隐藏起来，甚至对于那些参与了审判，且十分相信他们曾听到的一切的人而言，亦是如此。相机的机械之眼召唤出一个“实诚的艺术家”(爱泼斯坦[2])，并揭露了那些仅仅从具体场合中的观众来认识他的角色。

那里曾是如此。这就是历史的一部分。否定曾经的

---

① 《词语与死亡：斯大林时代的布拉格》(*Les Mots et la mort. Prague au temps de Staline*)是法国纪录片导演贝尔纳·居奥(Bernard Cuau)1995年摄制的一部纪录片，时长56分钟。该片是居奥临死之前摄制的最后一部影片，居奥试图用这部影片展现捷克斯洛伐克共产党的命运，以及说明在这部作品中，现实与影像之间存在着不可逾越的鸿沟。——译注

② 让·爱泼斯坦(Epstein, 1897—1953)，波兰籍电影导演，早期电影理论家。1897出生于波兰华沙，先后在瑞士和法国接受教育，曾在里昂学医，后出于热爱投身电影和文学。他于1921年出版了自己的第一部文学作品，并在1922年拍摄了处女作《巴斯德》(*Pasteur*)。在拍摄手法上，让·爱泼斯坦起初受到了20年代德国表现主义的影响，后在拍摄布列塔尼岛的纪录片时找到了自己的手法。他的电影短片《三面镜》(*La Glace à trois faces*)以其形式构成驰名，这部影片追求的电影叙述结构实验，在30年后还重新出现在阿伦·雷乃的《广岛之恋》里，且依旧光彩夺目。——译注

过去，例如否认大屠杀的那些人，还告诉我们，你们甚至不需要压制和遮蔽诸多事实，你们只需要将那些把事实勾连为一个历史的线索全部挪走就行了。历史/故事(Une histoire)①就是一种行为处理方式，按照这种处理方式，我们涉及到的不仅仅是这样或那样的历史，而是有一个架构，将诸多不同的事实穿插在一起，并让这些事实展现为一个整体，也就是亚里士多德所谓的寓言故事(muthos)——一个情节(intrigue)、一个梗概(argument)，我们正是在这个意义上谈论一出戏的故事概要。在奥尔洛夫将军的影像和苏联时代及其灾难性崩溃的影像之间，不存在任何因果线索可以将所有这一切合理正当地衔接起来。这就是一个历史/故事，它可以合理正当地包括这一切。例如，这个历史/故事的标题是《亚历山大之墓》，它将所有其他类型的影像都与皇室游行的官方影像衔接起来：那些从亚历山大·门德夫金的电影中重新发

① 需要注意的是，法语中 histoire 同时有故事和历史的意思，而在其他语种(如英语)中，这两种意思由不同的词语表示。关键在于，朗西埃在这里有意识地使用了 histoire 的双关意思，他想表达的是，一个历史，也是用一个隐藏的线索将诸多事实链接在一起的故事。下文会根据不同的语境，分别将 histoire 翻译为历史和故事，在具有双关语义的地方，翻译为历史/故事。——译注

掘出来的影像，以不同的方式，与苏联伟大时代的不同篇章对应起来。从《幸福》（*Bonheur*）的超现实主义的影像——尽管场景上毫无违和感，但影像中滑稽搞笑的轻快感，像是对官方幸福承诺的活生生的嘲讽——到列车影院（ciné-train）制作出来的人民战士的影像——镜头跨越了整个俄罗斯，拍摄了从生活的即时转播，到人群接管工厂、土地和房产的有意思的讨论；从超现实主义化的官方影像（抑或官方化的超现实主义影像？）——用于庆祝《新莫斯科》（*Moscou Nouvelle*）的建筑工作，采访拍摄者身边人，或那些忙着重构其作品和形象的研究者——到那些展示今日俄罗斯全景的画面，如快乐的青年人的聚会——电影艺术家马克让我们觉得，他们是富家子弟——他们正在推倒雕塑。其范围从类似于创作《伊凡雷帝》[1]的剧作者演出的场景中的翻新的宗教盛况的影像，到乍一看来，包含了沙皇、东正教神父的俄罗斯和苏

---

① 《伊凡雷帝》（*Ivan le Terrible*）是苏联著名导演爱森斯坦在1944年拍摄的一部故事片，影片以伊凡17岁时的加冕礼这一宏大场面作为开端，以深沉的悲剧色调展示了伊凡这位才智出众，志坚如铁，能够为伟大目标而采取果断措施的人的性格的形成过程，是一幅展示16世纪俄罗斯历史和社会的广阔画卷。这部被公认为经典的影片获得了1946年苏联国家奖金。——译注

联独裁者的俄罗斯的影像，以及一个带着毫无表情的面庞参加典礼的老者的神秘影像，那人是伊万·柯兹洛夫斯基①，作为俄罗斯最优秀的男高音歌唱家，他化解了在冷静沉重地演唱《萨特阔》②中低哑的《印度客商之歌》旋律，或者演唱《叶甫盖尼·奥涅金》③中伦斯基唱词的告别行时的困扰：

---

① 伊万·柯兹洛夫斯基(Ivan Koslovsky，1900—1993)，苏联时期的著名男高音，他出生于乌克兰，7岁时就被选为乌克兰基辅圣米迦勒金顶修道院合唱团成员。他也是著名的舞台剧和音乐剧导演，长期在莫斯科音乐学院担任教职。——译注

② 《萨特阔》(*Sadko*)是俄罗斯经典史诗歌剧，萨特阔是一位来自大诺夫哥罗德(Novgorod)的冒险者、商人和古斯里琴演奏家、音乐家，故事情节大致是萨特阔在龙女帮助下赢得了同商人的打赌，于是满载着一船货物去外地寻找"幸福岛"。在游览了许多国家后，萨特阔返回诺夫哥罗德，他得出的结论是：幸福在祖国。这个史诗歌剧中经常被传唱的就是其中的《印度客商之歌》，这首歌极富东方色彩，旋律柔和流畅，但演唱难度极大，它不仅是男高音歌唱家经常演唱的曲目，而且被改编为轻音乐曲和独奏曲。——译注

③ 《叶甫盖尼·奥涅金》(*Eugene Onegin*)是俄国作曲家柴科夫斯基谱曲的三幕歌剧。俄语剧本由作曲家和康斯坦丁·西罗夫斯基根据俄国著名诗人亚历山大·普希金1830年剧发表的同名长篇诗体小说改编而成。《叶甫盖尼·奥涅金》是抒情歌剧的典范之作。歌剧剧本的用词用字十分贴近普希金的原著，保留了不少普希金的原诗，还融入了柴可夫斯基添加的音乐和戏剧元素。该剧讲述了一位自私英雄因自己的所作所为终生抱憾：年少时玩世不恭地拒绝一名少女的求爱；草率地激怒好友，以致引发决斗并亲手杀死对方。下文提到的弗拉基米尔·伦斯基(Vladimir Lensky)是这部歌剧中的男高音唱腔角色。——译注

哪儿，噢，你们去了哪儿，

我们青春时代的幸福时光？

这就创造了一个故事。但也是一个时代的历史：不再以亚里士多德式的方式来安排行为，而是按照浪漫的方式来安排符号：将符号置于不稳定的意义之中——要么这些符号直接言说并卷入有意义的故事线索的脉络之中；要么符号并不言说，它们仅仅标志着那里存在着历史的材料；要么如同柯兹洛夫斯基的面庞一样，这些符号都是难以抉择的——如同老人的沉默，像处在他这样年龄的人的沉思，或者如同两个世纪以来的历史的沉寂，如同在苏联俄国的历史之下，普希金(Pouchkine)和柴可夫斯基(Tchaikoviski)的俄罗斯故事。

因此，我们在谈论某个时代的历史，即**那个历史时代的故事**。即便在那些岁月里，这个表达也是令人怀疑的。当下的时代精神(Zeit-geist)向我们保证，我们所有的问题都源于关于历史的一个错误的信仰，即将历史看成是真理的进程和获得最终圆满的承诺。它要求我们将历史学家的任务(做**历史**)与所谓的“意识形态的幻像”——人民群众**创造了历史**——区分开来。难道这个过于简单的

区分不正好抹杀了那种让我们在本文的开头所谈的那幅影像变得十分特别的东西吗？——我们知道，皇室经过的道路和在皇室成员经过时为他们让出一条道的人群共享的是同样的阳光、同样的影像。首先，或许这就是“历史时代”。很久以前，在历史绘画的时代里，人们画那些伟人及其事迹。当然画中也会有成群的庶民和贱民。毕竟，很难想象，一个将军会没有军队，一个国王会没有臣民。有时候，会有一个英雄对他们做出指引。有时候，角色会发生实际上的反转，一个老兵带着巨大的悲愤，认出了蹲伏在角落的乞丐就是他的将军——拜占庭帝国的大将贝利撒留[①]。但是，荣耀之人即便荣耀尽失，也与那些荣耀秩序之外的“贱种”(infâme)毫无相似之处，变得步

① 贝利撒留(Bélisaire，约 505—565)，拜占庭帝国统帅。生于色雷斯。早年任皇帝查士丁尼一世的侍卫。527 年率军参加对波斯的战争。529 年升任禁卫军长官。翌年任德拉总督，击败 4 万波斯-阿拉伯联军，并因此名声大振。532 年镇压君士坦丁堡的尼卡起义，解救被围困的皇帝。533 年率 1 万步兵和 6000 骑兵入侵北非，灭汪达尔-阿兰王国并俘其国王。回国后被授予执政官称号。535 年出征意大利的东哥特王国，登陆西西里岛。536 年攻入意大利南部，随后北上占领罗马。540 年攻陷东哥特都城拉韦纳，俘东哥特王。曾经用“自己将政变”作为计策，成功地欺骗敌人并获胜，但也因此受到查士丁尼一世的怀疑。公元 562 年被指控参与谋反，被捕入狱。563 年获释，据传被查士丁尼一世派人刺瞎双眼，晚年流落街头，以行乞为生，十分凄惨。朗西埃在文中提到的名画应该是指路易·大卫的名画《行乞的贝利萨留》。——译注

履维艰的将军也与那些出身不好，与那些马拉美诗中的"沉入籍籍无名之辈当中"的人没有任何可比性。老兵可以与贝利萨留处在同一个画面上。但他并不会与贝利萨留同享一个他的伟大和败落的故事。这是专属于贝利萨留那一阶层的人的历史/故事，对他们而言，这一历史/故事本应使人联想到两件只有他们才会关注的事情：一个是幸运不会始终相随，而另一方面，美德，从来不会让那些拥有美德之人黯淡失色。只有这些伟大的典范才配得上"历史"之名，因为这些典范值得我们去学习、再现、思索和模仿。每一个人都仅仅学习自己特有的东西，每一个时代都一样，唯独对于那些人才有天命，我们无需记住他们的所作所为，他们只是相应地从其他人的丰功伟绩之中，决定应该让什么青史留名。

但奥尔洛夫将军的影像所给出的教谕却是完全不同的类型，这正是因为它并不是为了提供任何用来思索和模仿之物。拍摄下奥尔洛夫将军影像的人，并不打算提醒我们要对皇室保持敬意。他拍摄下这些，仅仅是因为当那些显贵们出现时，记录下这些显贵们的所为是再正常不过的事情，因为今后这种机器可以自动地记录这些影像。只有机器才不会有所偏差。机器不知道风俗画和

历史画的区别。机器将达官显贵和芸芸众生叠放在一起。它并不能使他们平等，因为人们不知道科学技术的何种使命，可以保证锦衣贵族与布衣百姓之间的民主式和解。它仅仅让那些够得上等级的人可以享有同样的影像，这是拥有同样存在范围之人的影像。之所以如此，是因为对于影像本身而言，那些庸碌大众已经与他们共享了某些东西：他们都属于同一个时代，而正好我们把那个时代称之为历史——那个时代，不再是对那些青史留名行为的冷冰冰的记载，不再是那些声名显赫之人的天命，而是一般意义上的人类行为的材料；这是一个有特点、有倾向的时代，一个带着承诺且充满威胁的时代；一个让所有属于这个时代的人平等的时代，即那些属于记忆秩序的人和不属于记忆秩序的人之间的平等。历史往往只是那些“创造历史”的人的历史。发生改变的正是“历史创造者”的身份。这是这样一个历史时代，在这个时代里，所有人都可能去创造历史，因为所有人都已经在创造历史，而所有人也都被历史塑造。

历史是这样的时代，在其中，那些并不拥有同等地位的人，可以拥有同样的影像：这就是赫拉克利特所说的共有之光得到物质性实存的时代，这是我们任何人都无法

回避的审判之光。问题的关键并不在于相机眼中"各等级的平等"。关键在于,对所用设备的双重掌控,即操作者的掌控和他的"主体"的掌控。关键在于,这是光的分有(partage),这就是在我们在本文开头所谈到那个影像几年之前,马拉美在一首特别的题为《冲突》(*Conflit*)的散文诗中所界定的词汇:这是诗人与那些讨厌鬼之间的冲突——那些讨厌鬼就是那些在周日的时候喝得烂醉如泥的铁路工人,"因其放弃,隔绝了,那暮色霭霭的远方"。这也是一个内在冲突,是盘桓在诗人心头的责任,他不能不顾体面地跨越"灾异的铺毯",他必须"理解其中的奥秘,并判断其责任"。

"星丛开始闪烁:倘若它堕入流淌在盲众之中的蒙昧而黑暗的洪流里,我何以能爱上它,星光点点,如同此刻思想的火花,能够自己确立下来,尽管那些被封住的目光无法将之分辨——为了事实,为了准确,为了将要道出的东西。"法国诗人试图从明亮闪烁的星光中窃取一点微光,不仅是为了照亮工人们的面庞,也是为了将这些星光献给我们共同在大地上的驻留。像所有的梦一样,关于那个梦,某个德国哲学家早已用十分狡黠的方式做出了回答:"人类只会问自己那些他们能回答的问题。"在那些

籍籍无名之辈那里，光芒降临在卑微的出生之上，在那里，在技术上，在日常生活上，它的光芒业已降临。这就是摄影术：它是带着光芒的书写，随着摄影术的降临，所有生命都分享着这光彩夺目的书写的光芒。但这个唯心主义诗人，他梦想为这个共同体带来一个新的“弥撒”，或许他比那些强调阶级斗争的唯物主义哲学家更清楚地看到其中的要害所在：光芒本身就是共享和分配（partage）的对象，但那只是一个充满矛盾冲突的共同之物。所有人在光芒面前的平等，以及当大人物通过时小人物体会到的不平等，都被记录在同一张摄影底片上。这就是我们在那张底片上可以读到的东西，它实际上与我们在那幅成为乞丐的贝利萨留的名画中所读到的东西不一样：那是一个通过排斥行为塑造的两个不同世界的共性，在同一个画面中，它们在共性中分裂了，两个世界被分开了。这就是我为什么说那里有当下和未来的共性，这个未来就是1917年曼德尔斯塔姆用两行精妙绝伦的诗句所描述的未来：

在那个黑暗的岁月里，
太阳、法官、人民都一起浮现出来。

简单来说,《殖民编年史》中的影像对于昨天的被殖民者来说,或许是"正义"的。印度尼西亚的荷兰殖民者们拍下了那些照片,以弘扬他们教化当地土著的工作。那片树林本是野生动物的天堂,如今却响起了工业的轰鸣。他们的子孙,通过采矿和冶炼金属,获得了技能、尊严和薪水。在学校里,在诊所中,大人和小孩们欣然接受可以提升他们层次的教育,可以让他们变得洁净的洗浴,可以挽救他们身体的疫苗,以及可以拯救他们灵魂的十字架标志。导演樊尚·蒙尼坎当(Vincent Monnikendam)用不同方式组织了这些过去的影像。重新组织这些影像的根本原则,不是去展现在这个文明景象之下受压迫的阴暗面,从殖民者所描绘的"幸福"形象走向被殖民者的不幸与反抗。无疑,与影像相伴随的诗意的**画外音**,似乎在诉说着大地与渴望恢复"其思想运动"的生命的苦难。但这种伴随并不是对苦难的呼应,用来体现它道出情境,并将其转化为虚构的能力。因此,在荧幕上伴随而来的,是面部表情和被殖民者的态度,以及他们表现出的"幸福"的转变,这一转变只有一分钟,却十分重要:在学校的黑板前,在冶炼厂的铁制品前,他们专心致志地响应着那些殖民者们让他们做的练习,带着些许骄傲做

着这个游戏，想要做得尽可能完美。他们十分平静地断定，他们同样有进行各种学习的才智，有遵守各种规则以及规则的各种变体的才能，他们断定，他们有着同样的智力。看着那个因为想要尽可能正确地拼读主人的语言而备受煎熬的小姑娘的脸，我们似乎可以在卡尔·马克思这位批判者那里听到一个伤感的回音，当马克思回忆起正义者同盟①时，他赞美了“工人的面容所塑造出来的”的“人性的高贵”。同样是这种高贵，塑造了殖民者所用的相机之眼。有意识地或无意识地。有意而为，又超越了其本意。

---

① 正义者同盟(la Ligue des Justes)是侨居法国的德国政治流亡者、工人和手工业者于 1836 年在巴黎建立的国际性的秘密革命组织，共产主义者同盟的前身。1833 年，在巴黎的德国工人成立了具有共和民主主义倾向的第一个秘密组织人民同盟。在其基础上，1834 年流亡者同盟建立，成员发展到几百人。同盟先后受到布朗基主义、魏特林空想共产主义、蒲鲁东主义和“真正的社会主义”思潮影响，在马克思、恩格斯帮助下逐步接受科学社会主义理论。1847 年 1 月，莫尔代表同盟专程到布鲁塞尔、巴黎邀请马克思、恩格斯参加同盟，希望他们帮助同盟起草宣言并实现改组。马克思、恩格斯接受邀请，加入了同盟。1847 年 6 月 2—9 日在伦敦举行同盟第一次代表大会，决定改名共产主义者同盟。它也是后来第一国际的前身，马克思恩格斯后来的《共产党宣言》正是为这个组织改组为第一国际而撰写的纲领性文件。——译注

2
窗　后

正如戈达尔[①]重述的曼努埃尔·德·奥利维拉[②]的

---

① 让-吕克·戈达尔(Godard, 1930—　),法国著名电影导演,1930年12月3日生于巴黎,幼年移居瑞士,曾在瑞士尼翁学习,高中时回到巴黎,就读于Lycée Rohmer,一年后入索邦大学,在索邦他获得了人类学、艺术史以及音乐史硕士学位,他也曾是《电影手册》的影评人。让-吕克·戈达尔对世界电影的主要贡献是作为法国新浪潮电影的奠基者之一,他也是影史最伟大的导演之一。——译注

② 曼努埃尔·德·奥利维拉(Manoel de Oliveira, 1908—2015),葡萄牙最为德高望重的电影大师,出生于葡萄牙波尔图一个资产阶级家庭。奥利维拉青年时代就热爱电影,20世纪20年代,他进入由意大利导演里诺·卢普在波尔图创办的电影演员学校学习。1928年,奥利维拉首次登上银幕,在影片《神奇的法蒂马》中扮演角色。奥利维拉拍摄的第一部影片是1931年的纪录片《杜罗河上的苦工》(*Douro, Faina Fluvial*),从这部影片中可以看出他的艺术风格受到了法国先锋派和苏联记录电影的影响。奥利维拉一生拍摄了46部电影,其中 (转下页注)

说法，电影“充斥着神奇绝妙的符号，这些符号沐浴在没有任何解释的光辉之下”。这个表述不错，但需要进一步完善。因为缺乏解释的精妙程度仅仅与放弃解释和悬置解释差不多，即在两种不同的解释体制（régime）间踯躅不定。实际上，解释有两种大相径庭的含义。首先，它可以指为某个场景找一个意义，为某种态度或表述找一个理由。但从这个词的词源上来说，解释也有可能意味着让场景、身姿或表达，重新展现出寓居在纯粹当下（présence）的圆满性。通过切断所有理由的线索，你们就会让场景、身姿、面部变得缄默，这种缄默让力量加倍了：不再关注没有理由的生存根据，而去揭示属于另一个感性世界的潜在（virtualité）的证明。

一个女孩依偎在窗边，全神贯注地凝视着在风中摇曳的豆架。她转过身来，问那位造访的医生，他究竟在找什么，尽管我们并不知道他正在找什么东西。两人身体擦肩而过，然后各忙各的去了。第二天，那个医生回来

（接上页注）大多由他编剧，在三大电影节获得提名约 20 次，赢得奖杯约 10 次。1981 年，获柏林电影节终身成就奖。1985 年，威尼斯电影节终身成就奖；2004 年再度荣获终身成就奖。1990 年，戛纳电影节终身成就奖。2015 年 4 月 2 日去世，终年 106 岁，他被认为是世界上目前为止最高龄的导演，同时也是葡萄牙国宝级导演。——译注

了。很简单,在解释的空白中,福楼拜在诺曼底的这个农场中找到了利用这种空白的方式,即他所钟爱的东方沙漠的"巨大忧愁"(grand ennui),在那里,无数的沙粒如同这个空白一样,毫无分别地搅合着那些粒子。从这个特别的空白中,他创造了让夏尔爱上艾玛的场景。这就是不确定的意义(la significance indéterminée)或确定的无意义(l'insignifiane déterminée)的罗曼蒂克原则。这就是艺术的绝对力量,在那里,"伊芙多像君士坦丁堡一样美好"只有在与不太重要的事物的协定(pacte)的基础上才是可能的。作为这样的谐和的结果,动作的安排被一系列影像的序列双重化了,即取消了动作的目的,让其陷入真实(vrai)的巨大的被动性之中。同样,作为这种协定的结果,夏尔和艾玛的不幸正是所有能留下美好回忆的生活的反面。

电影影像的优势在于,它是从这种不确定的意义中"十分自然地"流露出来的,在历史与美学的时代中,简言之,在罗曼蒂克的时代中,生活的方方面面都可以变成绝对艺术的素材。福楼拜通过无穷无尽的抽象,创造了这种无意义的意义体制。但是,带着自由意识之眼的电影,拥有一个工具,可以精确地实现在意识流和无意识流之间保

持平衡的艺术作品中的罗曼蒂克的概念。所以，电影是这样一种艺术：它“直接”就是罗曼蒂克。它自发地使用了那种双重化机制的原则，即它在让那些华丽无比的符号变得无意义的同时，也让那些符号的含义变得无限丰富。我们可以在1929年一位年轻导演以纪录片模式摄制的《星期天的人们》[①]中，在包法利夫人的市镇中看到这种双重化机制的运作。她对罗道尔夫(Rodolphe)这样的纨绔子弟的真实看法是什么——这位年轻的销售员花了一天时间陪她的女伴，炫耀她最新款的便携式留声机？当她(意外?)打碎了我们看到的正在播放的留声机碟片，在阳光下，镜头瞄准人们的脸——当然，由于片子是默片，我们听不到任何声音——那时她的朋友在想什么？在回返的小船上，那些男人们默契地交换了一下心领神会的眼色，其中一位女孩已经献身于一位男性，而其他女孩则拒绝了这种关系，那时，那些女孩究竟会怎么看待那些男人？而影

① 《星期天的人们》(*Menschen am Sonntag*)是德国导演西奥德梅克(Siodmak)在1929年摄制的一部默片，这部电影是最伟大的百部德国电影之一。这部电影另一处值得关注的地方在于，它的副标题是“没有演员的影片”，它摄制的仅仅是1929年夏日里的一个星期天的连续场景。其中的演员全是业余的，他们的日常工作就是电影里的他们所做的工作。——译注

像本身究竟又透露出何种想法?

其中,历史在何处?在大城市里打工的女孩的平淡乏味的日常生活或周日的娱乐,与带有所谓的"纪录片形式",充当某种历史的电影的使命之间的关系是什么?这就是:电影实现了其权力的时代,也是这样一个时代,新的历史科学在面对年代史学(l'histoire-chronique)时自我肯定,在他们的秘书、档案管理员和大使们,也就是在那些大人物的下属官僚们所记录的"文献资料"的帮助下,"事实性"的历史创造了大人物们的历史。这些从大人物选择留下的痕迹得来的历史,如今与没有人刻意选择而如此这般留下的痕迹,即从平常生活留下的沉默的证据所得出的历史是对立的。那些文献(document),那些有目的性地写在纸上的文本,创造了一个官方的记忆,如今,它对立于遗物(monument),这个词的原初意思就是通过它的存在,更直接地说,就是通过那些并不打算说出的事实——这些东西是区域的布局,它比那些有意为之的编年史更好地证明了过去人们的活动——来保留记忆;如家务劳动的对象,一片织物的碎片,一块破陶片,一块石碑,一个箱子上涂色的装饰,两个人之间订立的契约,我们对这些东西一无所知,但它们揭示了铭刻在那里

的存在、商业活动、爱或死亡的意义日常生活的方式，没有任何人思考过未来的历史学家会怎样。遗物就是不用言辞来说话的东西，它不打算教导我们，却给予我们启迪，它通过仅仅关注当下，产生了记忆。

当然，遗物与文献之间清晰的对立并不是这么回事。历史学家必须让“沉默的书写”说话，在词语的语言中来说明它们的意义。但历史学家也必须让那些已经被词语的语言所写就的东西说话，通过修辞工具和重新阅读，深入研究那些词句究竟说了些什么，梳理出那些他们未经过深思而说出的东西，即那些作为遗物的言说，对立于他们有目的性的言说。相应地，在 1790 年 7 月的国庆日官方游行中，米什莱[①]读出了“新生的博爱之遗物”。但为了读出这些记录中的众所周知的思想的“遗物”，为了让我们也可以阅读这些“遗物”，他抹除了乡村抄写员的修辞手法，而代之以它们真正想要表达的东西：现场的精神，丰收时刻

---

① 儒勒·米什莱(Michelet，1798—1874)，法国 19 世纪著名历史学家。在近代历史研究领域成绩卓越，被学术界称为“法国最早和最伟大的民族主义和浪漫主义历史学家”。他以文学风格的语言来撰写历史著作，令人读来兴趣盎然；他以历史学家的渊博来写作散文，情理交融，曲尽其妙。在米什莱笔下，山川、森林、海洋、禽鸟、昆虫，一草一木，无不洋溢着深沉的诗意的凝思。——译注

自然的力量，凝聚在民族诞生周围的各个时代，从令人尊敬的老者到嗷嗷待哺的婴儿的各代人的力量。这是新的历史，"历史时代"的历史(即19世纪中后期)[①]，唯有不停地将遗物变成文献，并将文献变成遗物，这个新的历史才能维系下去。唯有通过浪漫诗学，才能维系它所说的东西，因为浪漫诗学不停地将重要的东西变成不名一文的东西，而将不名一文的东西变成重要的东西。

但若是这样，如果一般意义上的电影就是双重价值的浪漫诗学的问题，我们可以看到"纪录片"电影就是这种特殊的姿态。其特有的使命，就是在赋予它的自动的意义中，去揭示(monstration)"真实"，它甚至可能比那些虚构的电影，更有可能将有意和无意结合起来，更有可能将文献转变为遗物，并将遗物变成文献。为了在这里把握它的基本运作机制及其含义，让我们从柏林万湖(Wansee)边的晴朗的午后移步到几年之后的拉芒什海峡(英吉利海峡)夜晚的海岸上。夕阳在云层和沙滩的倒影之间落下。摄像机逆着光，跟随镜头，我们看到沙滩上坐着两个人，他们背对着我们，正在欣赏夕阳西下、潮起

---

① 括号的内容为英文版所加。——译注

潮落。面对这种恒常的运动和不断变化的光线，他们就在那里一动不动，非常显眼，就像布瓦尔[①]在阿什特（Hachettes）的海滩上忘记了佩库歇（Pécuchet）以及自己地质学旅行的目的，而只是看着海浪的翻腾，或许那就是他想知道的“自然”的一切及其秘密所在。然而，镜头却移动了。对着同一片海的背景，它向我们展示了另一个背光的轮廓。那个人带着的钢盔，让我们意识到，这两个闲人实际上是英国的海岸哨兵，他们观察的并不是不停拍打岸边的海浪，而是有可能登陆的德国敌人。

这部电影叫《倾听不列颠》[②]。特别要指出的是，这

---

① 布瓦尔（Bouvard）和下文出现的佩库歇都是福楼拜的一部未完成的讽刺小说《布瓦尔与佩库歇》（*Bouvard et Pécuchet*）中的主要人物，布瓦尔和佩库歇是两位抄写员，两人认识后彼此感觉很投机，于是很快交上朋友。有一天，布瓦尔收到了一封信，信上说由佩库歇继承他一名亲戚的数量可观的遗产，于是两人果断放弃职业，一起到乡间购置了别墅和地产，开始了他们的“科学生涯”，其间还有两人与当地乡绅、乡民的无数令人捧腹的趣事，故事十分精彩。小说因福楼拜突然辞世而中断，给人留下了此种徒劳无益之举似乎无尽无休的感觉。——译注

② 《倾听不列颠》（*Listen to Britain*）是导演汉弗莱·詹宁斯在1942年拍摄的短片。汉弗莱·詹宁斯用其惯用的诗歌与宣传片相结合的手法，构建了一个不同人群、不同阶级所组成的英国，展现了人们战时及和平时期的家庭生活与工作场景。该片没有直白的说教，而是像一支嘹亮的号角，号召国内外的观众去战斗，将大英帝国从战争的冲击中解救出来。——译注

部片子是为加拿大人拍摄的。它的目的不仅仅是展示作为一个整体的英国人民是如何面对德国人的，也是展示作为人类一方的代表，他们如何面对自己的历史使命。这部片子的导演，即汉弗莱・詹宁斯（Humphrey Jennings）接受了替一个抵抗敌人轰炸的国家宣传的任务。他的影片向我们展现的既不是避难所，也不是满目苍夷的废墟。鸟儿一样的飞机扰乱了仿佛来自亚历山大・杜甫仁科[①]电影的宁静辽阔的乡村景象。至于那些士兵，我们只有在休闲时刻才能看见他们：如在火车车厢里，他们一路上伴着吉他和手风琴歌唱，唱着思乡的歌谣——那里曾有一间乡村小屋，小鹿和羚羊在一旁奔跑；在舞厅里，他们翩翩起舞；在音乐厅里，玛雅・海丝[②]为他们演

---

① 亚历山大・杜甫仁科（Alexander Dovzhenko，1894—1956），苏联导演、编剧、作家、诗人，苏联电影学派奠基人之一。他把苏联电影创作推向了第一次高峰，他的《兹文尼郭纳》（1928）、《兵工厂》（1929）和《土地》（1930）是苏联电影永恒的杰作，这三部无声影片表现出了超前于时代的先锋与诗意，尤其是《土地》，堪称他最完美的作品。——译注

② 玛雅・海丝（Myra Hess，1890—1965），英国女钢琴家。她生于伦敦，5 岁开始练习钢琴。12 岁得到皇家音乐院奖学金，师从马太（Tobias Matthay），1907 年首度在伦敦登台演出。这场音乐会由海丝自己筹划，她在毕勤（Thomas Beecham）的指挥下演奏贝多芬第四号钢琴协奏曲等作品，开启了她在英国与欧洲大陆辉煌的演奏事业。（转下页注）

奏莫扎特的协奏曲;在一场乡村的阅兵式上(其阅兵风格类似于法国国庆日的阅兵),村民们以只有在和平时期才能看到的方式,与士兵们一起嬉戏。这部片子的叙事节奏大致如此,从一个场景到另一个场景,从一个稍纵即逝的影像到另一个稍纵即逝的影像,仅仅在夜晚的窗前稍作停留,窗后,一个男人掌着一盏灯,拉上窗帘;或者在学校操场上的孩子前停了一下,孩子们在一个圆圈里跳舞,不会惊动任何"夜魔人"(homme noir);也在那两个看日落的士兵背后停了一下,我们很难发现他们的军事职责,因为海浪的声音已经被下一幕舞会上的欢快的音乐淹没。

那么,这部影片是如何见证这个战士之国的历史使命的呢?它所表达是,对于他们战争的特别状态,就犹如他们在和平生活下的普通状态一样。如果你们喜欢,可以认为伯利克里的墓前演说,开化的雅典的永恒话语,面

(接上页注)海丝从1922年开始在美国演出,受到当地乐迷的追捧;二战期间,海丝在伦敦国家美术馆举办的午餐音乐会也让人印象深刻。由于对英国大众的服务与贡献,英国皇室册封她为爵士。第二次世界大战结束后,海丝把自己广泛的独奏及室内乐演奏曲目缩小至巴赫(她改编自巴赫作品的钢琴曲《耶稣,为人仰望的喜乐》享誉世界)、史卡拉第、维也纳古典乐派曲目、舒曼、肖邦、布拉姆斯、法朗克、葛利格与德布西。在海丝的音乐成就中,最杰出的莫过于降低古典风格的浪漫倾向,改向大众推介纯粹、不矫饰的朴素演奏风格。——译注

对好战的斯巴达,在影像上完全是等价的:“我们自己准备战争的方式,正是我们乐意生活的方式。”但在这里,让我们感兴趣的不仅仅是其中包含的讯息,而是其构思方式,这种构思方式让浪漫主义的混合风格的基本原则得到充分展现。为了见证历史中的对立,电影艺术家将不同的休息或梦的片段汇聚在一起,作为各种处在运动中的影像的并置。但这些片段——在窗后瞥见的一张脸和一束光,两个人在夕阳下的谈话,列车上的歌声,旋转的舞者——都具有特有的“文献”性质。实际上,这些不太重要(a-signifiants)的片段,很好地突出了电影的虚构特征:一部虚构的电影作品,就是一系列电影镜头最终达到了某个结局——亚里士多德式的连续动作——也是一组并没有特别结局的镜头,就像动作上的停滞,休息和梦的片段。当然,只有那些“不太重要”的片段才具有某种功能:在被悬置的虚构作品中,那些只能在它们自身之中来理解的事物,正是那种“生命”,在有意义的动作中,角色被同样的东西赋予了“生命”。奇怪的是,詹宁斯的“历史纪录片”是由这些来自虚构作品的停顿的并置组成的,这是通过虚构作品中的真实之物建构出来的对真实性的证明,而虚构作品所证明的真实反过来又证明了它。在这

里“真理比虚构作品更怪异”获得了其全部意义。只有虚构作品才能突显强加在真理一事实之上的理性的悬置，因为它势必具有一种顺序性。纪录片要想获得人性的明证，就必须模仿虚构作品，甚至超越虚构作品的逻辑。这就是至关重要的东西和无关紧要的东西的虚构式演出，它在电影作品上的应用显现了这种双重凝视，即给予了这些影像以文献记录的力量。通过方法的创造，谈论历史的电影，在理性和对理性的悬置的双重演出中，创造了历史。洋溢在柏林年轻女售货员脸上的神秘微笑，因而可以转变为英国海岸卫队的警觉，休假的士兵和市民志愿者表现出了同样的警觉，他们有着一个共同的命运，对于艺术家之眼和同一时刻的机器之眼，具有同等的吸引力，其命运就肇始于这种吸引力。日常生活就是这种绝对化艺术的素材，这些平淡无奇的主体被动地决定着机器的记录的光线，那些毫不出众的历史人物积极地创造着共同的历史，在这里他们创造了这种同一性。

所以，是什么阻止了这种毫不起眼的主体走向摄像机之后，并用它来创造历史？在一切都像陷入了停顿的布加勒斯特住宅区的一扇窗后，一只手操纵着一部摄像机，拍摄了向总统府进军的抗议者的远景（《革

命录影记事》[①])。多年以来,罗马尼亚政府鼓励这种机器的大范围传播,允许他们的同胞安安静静地忙于记录他们私下的快乐。但这部特殊的摄像机改变了其目的,它拍下的影像与在其他窗口背后拍摄下来的其他影像相匹配,这些影像均聚焦于一点,即国家电视台的影像向我们展现了罗马尼亚的领导人,那位"领袖"[②]正在向他的普通听众滔滔不绝地发表演说,但被这样的景观和来自远方广场尽头的刺耳的噪音打断。在 1989 年 12 月的布加勒斯特,哈兰·法洛奇(Harun Farocki)和安德烈·乌日克(Andrej Ujica)告诉我们,某种闻所未闻的事情发生了:电影不仅记录了这个历史事件,还创造了这个历史事件。我们或许还可以说,如果电影实际上创造了这个事件,这或许是因为它有某种特殊的力量,可以创造出任何一个窗户背后都有可能隐藏的历史性的魅影。

---

① 德国导演哈兰·法洛奇和罗马尼亚导演安德烈·乌日克 1991 年合作拍摄了《革命录影纪事》(*Vidéogrammes d'une révolution*)这部纪录片,记录了罗马尼亚齐奥塞斯库政权的倒台。——译注

② "领袖"(Conducator)一词是罗马尼亚人对他们的领导人尼古拉·齐奥塞斯库(Nicolae Ceausescu)的尊称,1989 年 12 月罗马尼亚爆发革命,推翻了齐奥塞斯库政权长达 25 年的统治,齐奥塞斯库夫妇被处决。——译注

3
可见物的门槛

但如果就这样接受了电影—真理的幻像以及由胜利者所生产的影像提供的历史，岂不是太过随意简单了吗？同样，哈兰·法洛奇为我们展现了布加勒斯特业余电影艺术家的历史力量，他在另一部电影里告诉我们说，无论如何，摄像机真诚的眼睛只能看到它可以看到的东西。尽管集中营在盟军用来寻找作为轰炸目标的工业设施的航空照片上清晰可见，但盟军就是没看到集中营，这也是因为电影图像的可见物的窗口就是它自身，它来自于一个排斥性的框架。或者换句话说，这就是有兴趣看与没兴趣看之间的门槛（《离开工厂的工人》[*Les ouvrier quittent l'usine*]）。世界上第一部电影《工人离开里昂的卢米

埃尔工厂》[1]，在 45 秒时间里已经很好地决定了电影的命运，为应该看什么、不应该看什么划定了一个界限。电影不断重放着同样的场景。它在工厂的大门口，静候着它的角色，就像《琼宵禁梦》[2]中深爱着玛丽莲（Marilyn）的男士一样。人们对工厂里面所说的话不会有兴趣。唯有当流氓和假冒的工人跑来偷工人的薪水的时候，影片才十分简略地进入到工厂里面。与这种从一开始就区分了可见与不可见、可闻与不可闻的背景不同，某种历史序

---

① 这部影片也被称为《工厂的大门》，是世界上第一部电影，1895 年 12 月 28 日，法国摄影师路易·卢米埃尔在巴黎卡布辛路的大咖啡馆，用活动电影机举行首次放映，获得了巨大的成功，这被认为标志着电影的诞生。他拍的《工人离开里昂的卢米埃尔工厂》（*La Sortie de l'usine Lumière*），表现了当时法国里昂卢米埃尔工厂放工时的情景，片长仅 45 秒，但由于是世界上第一部影片，在电影史上占有重要地位。该片是世界各国大学电影艺术研究生的必看片目之一。电影的内容是：卢米埃尔工厂大门徐徐打开，一群头戴缎带纽结羽帽，身穿紧身上衣和曳地长裙，腰系围裙的女工首先走出，接着是一群手推自行车的男工。与这一百余名鱼贯而出、繁忙劳作的工人的方向相反，厂主们乘坐一辆由两匹骏马拉着的马车进入工厂。年轻的女士们一边躲避车辆，一边快步行走，表现出闲暇时光的欢乐情绪。大门口还跑出一只蹦蹦跳跳的大狗。此后，工厂门卫走出来，很快把工厂大门关闭起来。——译注

② 《琼宵禁梦》（*Clash by Night*）是雷华电影公司于 1951 年拍摄的影片，由著名的女影星玛丽莲·梦露参演。这部电影的开头拍得非常好，渔港的早晨，几乎没有对白，鱼从船上被捕捞上岸，然后经过流水线进入工厂，被做成罐头，在开头的场景中，同样出现了工厂的大门，而在朗西埃看来，这个场景是对《工人离开里昂的卢米埃尔工厂》的大门的戏仿。——译注

列诞生于两种空间和两套意义体系的交界处，例如苏联导演普多夫金[①]拍摄的汉堡码头工人罢工场景。在这些场景中，我们看到罢工纠察队面色镇定地看着罢工破坏者被重重的货物压弯身体，而其他的罢工破坏者已经排在栅栏之后，等待着接替他的位置：他们那消瘦而病怏怏的脸紧紧贴在栅栏的横栏上，法洛奇告诉我们，我们可能早已从中看到被幽禁在集中营里的人们的形象，而 1944 年的盟军士兵尚无法辨识出这些集中营。

那么，这些影像启示性的力量，是否会记录下区分了可见与不可见、可闻与不可闻、存在与不存在之间区别的框架之外的东西？1829 年，在社会主义时代到来前的黎明，皮耶尔-西蒙·巴朗榭[②]依据当时的情况，重写了阿

---

① 普多夫金(Pudovkin,1893—1953)，苏联著名导演、演员、理论家。蒙太奇理论的创始者之一。当过技师、音乐家及业余演员。1924 年独立执导《棋迷》。1925 年后独立拍片。1926 年执导根据高尔基同名小说改编的影片《母亲》，并因此声名大振。此后，又执导了《圣彼得堡的末日》和《成吉思汗的后代》。这几部影片奠定了他在世界影坛上的地位。其他影片还有《米宁和波札尔斯基》、《逃兵》、《苏沃洛夫大元帅》、《海军上将纳希莫夫》、《俄罗斯航空之父茹阔斯基》等影片，多次获斯大林奖金。——译注

② 皮耶尔-西蒙·巴朗榭(Pierre-Simon Ballanche,1776—1847)，法国作家和反革命哲学家，他提出了过程神学，这种神学对 19 世纪初期的法国文学圈子产生了比较大的影响。1842 年，他被选为法兰西学院的成员。——译注

文提诺山[①]上平民派分裂的故事。巴朗榭将剧情改编成了一场针对平民作为言说的存在者是否具有能见度的冲突。在那些罔顾一切事实,坚持认为自己拥有他们并不具备的说话的权利的平民面前,贵族们彻底无语了,他们用最后陈词来还击平民派:“你们的不幸就是你们并不存在,而这一不幸是不可避免的。”一个半世纪的斗争,已经证明了这样一种抗争性的存在,当马克思主义者弗朗科·弗尔蒂尼[②]在洒满阳光的阳台上读着他自己的书,而另外两

---

① 阿文提诺山(Aventin),拉丁语为 Aventinus mons,也译为阿文丁山,是著名的罗马七丘之一,历史学家蒂托·李维在《罗马建城史》中写道,雷穆斯在创建罗马后,选择阿文提诺山作为观测站,而罗慕路斯选择帕拉提诺山,在王政时代和共和时代早期,阿文提诺山是罗马的郊区。直到公元前 456 年通过了一项法律,允许平民在山上拥有产业,而文中提到的平民分裂事件就是这次平民与贵族之争。——译注

② 弗朗科·弗尔蒂尼(Franco Fortini,1917—1994),出生于佛罗伦萨的一个犹太人家庭,本姓是拉迪斯(Lattes),弗尔蒂尼只不过是他常用的一个笔名而已。他的父亲迪诺·拉迪斯是一位律师,不过他的母亲艾玛·弗尔蒂尼·德·吉格里奥(Emma Fortini Del Giglio)不是犹太人,而是一位天主教徒。他在佛罗伦萨大学学习的是法律和人文学,1939 年,他皈依了基督教新教,但他后来实际上在马克思主义影响下变成了一个无神论者。1940 年,他将母亲的家族姓氏弗尔蒂尼作为自己的笔名。1941 年,在墨索里尼政府执政期间,他被强征入伍,并成了一名军官。后来他因自己的犹太人身份被迫逃亡瑞士,因而避免了被送进集中营。在瑞士期间,他遇到了不少沦落至此的欧洲左派知识分子、思想家和批评家。1944,他返回了自己的祖国,加入了带有马克思主义倾向的意大利社会主义党(Partito Socialista Italiano),并与(转下页注)

位马克思主义者，让-马利·斯特劳布[①]和丹尼埃勒·于依在那个阳台上架起了他们的摄像机，我们怎么可能不被这样的场景所吸引？他说道："基本上，只有一种突兀而残酷的破坏性的故事：你们并不出在决定你们命运发生的地方。你们没有命运。你们一无所有，也并不存在。为了换取真实，你们已经被给予了一个完美的外在表象，一个精心仿造的生活。"

那些可怕的语词，不仅是说给纳粹大屠杀的受害者听的，也是说给所有像他们一样的人听的，他们长期忍受着受他人支配的生活，被剥夺了所有创造历史的能力（《弗尔蒂尼和卡尼》[*Fortini/Cani*]），我们该如何理解这些语词？1992年，约瑟夫·帕斯特纳克（Iossef Pasternak）来到俄罗

（接上页注）奥索拉（Ossola）地区的游击队一起和纳粹军队作战。二战之后，他定居在米兰，在此期间，他成为一名记者、剧作家和翻译家。——译注

① 斯特劳布（Jean-Marie Straub，1933— ）和于依（Danièle Huillet，1936—2006）是一个法国电影制片组合，两人于1959年结为伉俪。尽管他们出生于法国，但是绝大多数时候，他们在德国和意大利工作。他们从1963年到2006年（于依在这一年不幸与世长辞）共摄制了24部影片。他们的电影以强烈的知识上的刺激风格著称，糅合了小说、戏剧表演等要素。他们喜欢拍摄政治题材的影片，并带有明确的马克思主义倾向，文中提到的关于意大利诗人和作家弗朗科·弗尔蒂尼和卡尼的影片《弗尔蒂尼和卡尼》就是他们1976年的作品。——译注

斯小镇叶夫列莫尔(Efremov),对于契科夫、屠格涅夫、托尔斯泰而言,这个小镇代表着俄罗斯外省永恒的昏昏欲睡的状态(《叶夫列莫尔的魅影》[*le Fantôme Efremov*])。从车站一出来,他就见到了康斯坦丁·帕乌斯托夫斯基[①]在 1917 年见过的泥土,那时,他正被所在报纸派去进行报道工作。那时,年轻人对他的车夫说道:“滑稽的城市,没有什么看头。”车夫用一个难以回答的问题还击道:“你到底想看什么?”那业已逝去的问答的岁月,最近得到了回应,当共产主义崩溃时,一些年轻的记者被问及叶夫列莫尔:“为什么要向那些从未去过那里,也永远不会去那里的人们解释叶夫列莫尔?”毕竟,除了与昔日作家已经说过上百遍的同样的艰难,同样的昏昏欲睡,同样的蒙昧,

---

① 帕乌斯托夫斯基(Konstantin Paustovsky,1892—1968),俄罗斯作家,出生于莫斯科一个铁路员工家庭。从中学时代起他就醉心于文学,并于 1912 年发表了第一个短篇小说。在十月革命和国内战争时期他比较广泛地接触了俄国的社会生活,参加过红军,当过记者及报社编辑。这期间他创作了许多作品。帕乌斯托夫斯基的作品多以普通人、艺术家为主人公,突出地表现了对人类美好品质的赞颂,具有动人的抒情风格。卫国战争时期他当过战地记者。他于 1956 年发表的《金玫瑰》是一本创作札记,其中谈了许多创作体会和经历,受到广泛欢迎。长篇自传体小说《一生的故事》,反映了 19 世纪末直到 20 世纪 30 年代作者的经历,是作者对创作历程和道德、精神内容的思考和探索的总结。他的短篇小说写得优美如诗,艺术水平很高,具有代表性的有《雪》、《雨濛濛的黎明》、《一篮云杉果》等。——译注

同样的热心肠，同样的慵懒，同样的度日如年之外，你还能展现些什么？在契科夫街 10 号，一个人将刚刚宰杀的猪开膛破肚。他质问："为什么要歪曲这些话？"而在莫斯科的官僚会说："我从未歪曲任何东西。"1956 年，他就在匈牙利的一辆坦克里。他说："我永远不会忘记。"但他究竟不会忘记什么？他们忘不了他们去了一个对他们抱有敌意的国家，在那里冒着生命危险的事实，还是说他们忘不了他们跑到那里去实施了对匈牙利人的镇压？或者说得更简单些，与上面提到的两个事实差不多，他们忘不了他们和匈牙利人一样，根本无法掌控自己命运的事实？一个古老的说法开始流传，在一个很远很远的地方，那里人们的命运已经被决定，在那个相当遥远的地方，没有人会承认"有罪"。但这岂不是他自己就进行了反驳，为了他自己的命运，直接将责任加在自己身上？"我们之中有谁是清白无辜的？"

我们看到的，难道是一个没有历史的国家，以及没有命运，或者说与他们命运不相称的人们？我们看到的参加集体农庄（kolkhoz）的老农脸上的笑容是真的吗？从集体农庄建立那天起，就在劳改营（gulag）里锯树木，一直锯了 10 年，而仅仅只说"我生活在这里，这就是全部"？

他们的笑容让我们明白了正是如此，它同时既是全部，又不是全部。因而我们岂不是需要提炼一下弗尔蒂尼的宣言以及斯特劳布和于依的马克思主义？他们的面孔向我们传达出来的是寒冷、辛劳或苦难，那些词句，在过去的记忆和对当下的嘲弄之间摇摆，但总是要回到对生活的简单肯定，而不仅仅是"仿造出来的好生活"。在这里，历史与历史的缺席完全等同了。当我们看到和听到这些人在集体农庄和叶夫列莫尔的化工厂里，被名义上的友好国家投入西伯利亚劳改营，或遭受他们的武装干涉时，我们怎么可以说，他们正在遭受他们的命运，而他们对命运一无所知或在命运前退缩？总有一天，我们真的应该消除让历史上的"失意者"失意的古老的线索，因为他们不能理解，不能推理或言说，因为他们太遥远了，深陷那荒芜的泥淖，他们的日常工作就是去理解进步或镇压的理由。例如，倾听由丹尼埃尔·塞格雷(Daniele Segre)拍摄的影片《炸药》(*Dinamite*)中萨迪尼亚(Sardinian)矿工们的声音。按照官方的说法，这些矿工代表着古老的工人阶级，一种与世隔绝的孤独。不过，我们很难不被他们那熟练的语言和深刻的清醒所吸引，他们用这些语言和清醒来分析时局，讨论他们斗争的案例，驳斥官方的诡辩，

但他们也在自己展现出来的能力面前退缩了，他们咒骂自己遭受了该死的命运，而他们早就十分完美地驳斥了这种命运的荒谬所在。

和别的地方一样，在叶夫列莫尔，人们也分析他们的命运，无论这命运是否公正；他们分析他们自己在命运中所扮演的角色，以及不受他们控制的那部分命运。他们喜欢用奇特的词汇，知道该如何应对访谈者的问题，并知道如何回避访谈者的问题，并把皮球踢回给访谈者。人们享有同样的语言的权力，而正是语言的权力将生活同自身区分开来，它超越了生活的“全部内容”，并注定让生活去履行包含在寥寥数语中的声明与承诺。人们既相信这些承诺，也不相信这些承诺，他们这样做时，并不是历时性关系，而是共时性关系。如果你们自己能切身体会契科夫或屠格涅夫的苦涩的言辞，这是因为你们知道那些话，并且希望展示你们知道那些话。甚至你们不再了解契科夫、屠格涅夫或冈察洛夫[①]关于俄罗斯生活的永

① 冈察洛夫(Gontcharov,1812—1891)，19 世纪俄国最著名的批判现实主义作家之一。他的长篇小说创作在 19 世纪俄罗斯文学史上占有相当重要的地位。1846 年与别林斯基相识，对他的思想和创作产生影响。其主要代表作是《平凡的故事》、《奥勃洛摩夫》和《悬崖》3 部长篇小说。——译注

恒本质是否正确，那种生活注定永远是一样的，永远都是"仿造的好生活"，或者你们不再了解那种生活的变化，生活的存在方式是否等同于历史的行动和磨难，它就是对俄罗斯作家的效仿，创造出与那些语言大师们言辞一样的生活。

那么，在那些生活中的磨难，并不是由于那些空洞的言辞，大家都知道，这些言辞的空洞性只有在它们华丽的外表下才是相等的。人们的苦难在于语言所保证的协议并不被认可。面对那些跑过来想听上了年纪的男男女女追忆苏联时代的采访者，一个老农妇固执地反复讲那些人没有问过她的事情，她不停地讲，却从来得不到回应，而这是她唯一感兴趣的事情：一个带窗户的角落。"为什么你不回答？为什么你不停问问题，而从不回答问题？"农民的眼睛是雪亮的，在毛泽东时代，大家常这么说。叶夫列莫尔农妇的眼睛里看到的就是这种奇怪的民主，这种民主来自到处跑的机械式的眼睛和耳朵，面对着大小尺寸差不多的光线，照出籍籍无名之人的脸、声音和讲话，而从来不回答他们的问题。这是一种压制的协议，一方是总在提问的人，另一方是被他们提问的人，他们被"给出"了一个声音，而提问者却从

不反过来回答他们的疑问,或将他们视为平等的言说的存在。

就是在这里,隐藏在弗尔蒂尼的话和斯特劳布与于依镜头背后的马克思主义重新肯定了自身。只有将马克思主义与那种科学主义社会学论调分离开来,对马克思主义的重新肯定才是可能的。那种社会学论调认为,人民饱受无知的困扰,而无知与堕落天然地相互伴随。(弗尔蒂尼)认为:“阶级斗争是最后一场可见的斗争,因为它是最为重要的东西。”这种看法不是去衡量无知和有知的尺度。它衡量的是存在与不存在。他追问可见物如何将事物分开。镜头赋予叶夫列莫尔农妇的声音,在展现农妇们历史尊严的一刹那,立即将她们还原为非存在。它在完全同一的背景里刻画她们所说的东西,那个背景平平无奇,都是一片雪地和俄国老农的枞木屋(isbas)。重要和不重要,沉默和有声的东西之间罗曼蒂克式的平等,是无尽的零和游戏定义的平等,这种平等让脸上的皱纹和大地上的褶皱可以说话,让其声音涌现,让词语噤声。让我们看见和让我们听见的机器,将光芒赋予所有生命,唯有出于自己的考虑,它才会马上返回自身。那么,历史的运作源自这样

一种技艺，即它有意识地与那些拙劣的模仿保持一个绝对距离：世界机制让一切事物变得既重要，又不重要，既有兴趣，也没兴趣，简言之，这种信息和传播的机器获得了一个古老的诡辩术，即存在和不存在的东西都是等值的。如果一切东西都是可见的，不存在的东西会在何处来确立自身呢？对这个问题应该这样答复：正是这种没有差别的可见性，将几乎所有人性的伪总体性都还原为不存在或缺乏历史性的东西。正如弗尔蒂尼所说，"所有这些都是为了让我们相信一件事，那就是没有优先的角度，没有优先的尺度。你们现在必须卷入到这样一种虚构的激情之中，如同你们已经面对过的其他显著的激情。你们必须要让你们自己忘记一切，要快。你们必须准备变得什么也不是，也不指望成为什么"。

所以，为了与言说的影像和强加在我们之上的话语的双重游戏所产生的虚无主义的醉生梦死做斗争，就必须要悬置图像的双重权力，即通过有意义的东西和无意义的东西进行言说的双重权力。这就迫使我们放弃那些明显的证据，这些证据让他们的苦难和他们的言辞同时闪现出来，我们要将他们的言辞与有人想让我们看到

的东西分离开来,将那些影像与他们所说的东西分离开来。弗朗科·弗尔蒂尼说,掩盖过去的法西斯行径,藏匿参与大屠杀的法西斯分子同谋,在意大利土地上埋葬受害者的尸体,推动了 1967 年意大利知识分子热心关注以色列,让-马利·斯特劳布和丹尼埃勒·于依的摄像机没有放六日战争(la guerre des Six Jours)时期的纪录片影像,以及任何 1944 年秋天在意大利的马尔扎博托(Marzabotto)和文察(Vinca)发生的大屠杀的纪录片影像。作者的话里没有提到遭受酷刑致死的尸体,相反,它们不在场,它们无法被看到。在阳台上,弗尔蒂尼读着他自己的文本,再一次将其从那些已经被写就的沉默篇章中萃取出来,镜头转向一个遥远的地方,去探索大屠杀曾经发生过的地方。在太阳之下沉寂的山丘上,在那些被荒废的山村里,我们看不到,曾经让这片健忘的土地沾满血污的血腥一幕。与那些讲诉了一切的罗曼蒂克诗歌和看见了一切的信息-世界的机器相对立的,是一种话语的孤独,它自己孤独地回应着沉默的大地,大地什么也不说,什么也不展现。吉尔·德勒兹说:“一方面,话语创造了事件,让它浮现,另一方面,大地遮蔽了沉默的事件,我们必须同时考虑这两方面的内容。

事件总是在言说行为所把握的东西与大地所掩埋的东西之间抗争着。这就是天与地的循环,天外之光与地狱之火的循环,甚至声音与可见物的循环,这些东西不会被重新整合到一个整体之中,每一次它都构成了两种影像之间的析取,同时构成了它们二者间的新型关系,这就是建立在不可共通性基础上的精确关系,而不是缺少关系。”(《电影 2:时间-影像》)

毫无疑问,我们可以质问那些电影艺术家,并吹毛求疵地向他们的解释者发问:那种“精确关系”的准确尺度是什么?尽管德勒兹已经在概念上提出了大脑屏幕或信息表,但我们所看到的东西不尽如此,它是对这种关系的追寻和参与之间的相互作用。简言之,某种激发了回声的东西,一种音乐上的共鸣(Anklang),对于黑格尔来说,这种共鸣代表着象征艺术,象征艺术要么是艺术的起源,其意义仍然在于寻找可感的形式;要么是艺术的终结,即在那时,没有任何可感的形式可以与之相对应,所有的形式都既是随手可得的,也是无关紧要的。正如你们所知,对于黑格尔来说,音乐上的纯共鸣是对展现一切的绘画能力的取代。而电影的命运,以及电影与一般历史命运的关系,都位于两种音乐观念之间:一

边是经过精心排练的影像的交响乐，对卡努杜①、爱泼斯坦或维尔托夫②来说，这意味着取代了词语的古老语言，取代了词语的遥远的呼唤，转向了影像，而影像实际上最敏锐地概括出其形式。如果在俄国十月革命的日子里，在欧洲现代主义时期，伟大的电影的乌托邦所涉及的是用新人去取代旧世界的历史和人物，真正地被镜头那不偏不倚的眼睛所把握，如果有声电影的庸俗扼杀了那个梦想，那么第三阶段的电影艺术意愿，以及它的历史意义，都肯定会颠覆其最初的关系，为了让词语被听到，它会让影像成为适当的媒介，让影像从文本的沉默和将它们拟人化的实体诱惑中摆脱出来。如果在不可见之物下隐藏着一个可见物，那并不是揭示它的电的弧光，将其从

---

① 卡努杜(Canudo，1877—1923)，意大利人，早期电影理论家，长期在法国生活。他将电影视为“活动的造型艺术(plastic art in motion)”，并把电影称为“第七艺术(7th Art)”，这一称呼沿用至今。在他的一份名为《第七艺术反思》(*Reflections on the Seventh Art*)的宣言中，他声称电影是一种新的艺术，并将古典艺术分为时间艺术和空间艺术。——译注

② 维尔托夫(Vertov，1896—1954)，苏联电影导演、编剧，电影理论家，苏联记录电影的奠基人之一。维尔托夫在记录电影领域内的不断探索是有益的，特别是在摄影和剪辑技巧上，有很多革新，他在创作上和理论上的探索对记录电影的发展起到一定的作用，对国外记录电影也有影响。他拍出了一些著名的作品，比如《电影真理列宁特辑》(1924)、《前进，苏维埃！》(1926)等。——译注

不存在中拯救出来，而是登上前台的词句，在影像的有声(让词语发出回响)和沉默(说明了那些词语要说的东西的不在场)之间对话的时代。

4
面对消逝

现在我们回到了最初的关注点:历史可以做什么,电影影像可以做什么,在面对那些想否定曾经发生的一切,装作过去从未发生过什么的修正主义的意愿和决定时,它们一并可以用来做什么?我们知道,用来形容这些极端的意愿形式的词是 Vernichtung(销毁),这意味着将之归于无、消灭,而且也是对那种消灭的消灭,对消灭行为的毁尸灭迹,甚至是其名称的消逝。纳粹针对欧洲犹太人的灭绝行动的特殊之处,就在于它是同时具有灭绝性和隐蔽性的严密计划。对于这种虚无的挑战,历史和艺术必须联手,揭露那个过程,消逝正是通过那个过程才得以产生,直至消逝也消逝掉。我们知道否认大屠杀有两种可能性,一种

是看不到，事实上，已经无法再看到大屠杀，另一种是让这个事件的情境消逝掉，而这种消逝的特殊背景也被消除了。轻描淡写地说大屠杀没有发生过，是一种极为可耻的对大屠杀的否定。还有一种“真诚的”否定大屠杀的方式，它赋予科学某种使命，即不仅要观察，而且要解释。这种“真诚的”修正主义问道，纳粹必须灭绝犹太人的理由是什么？针对这个问题，出现了各种各样的回答：第一种回答是纳粹并没有这个任务，从这里可以在策略上演绎出，一个没有理由存在的事件是不可能存在的；第二种回答是他们找不到他们的理由，他们太过狂热了，这意味着，他们纯粹是和群众一起狂热，尤其是当他们饥渴和蒙羞的时候，因为群众是最首要的，也是最可爱的领导，也因为这是一般人的基本条件，一旦他们过早地被抛入到一个依赖和恐惧的世界和国度里，他们的生活就会处在致命的幻想之中，例如，一位失败的艺术家的母亲被一位犹太医生不当地治疗；第三种回答就是，那些年，德国面对一些真实的威胁，即共产主义的威胁，许多共产主义分子就是犹太人，那时，犹太人成立了与他们敌对的“犹太-布尔什维克”，他们真正的敌人是布尔什维克，消灭犹太人只是一种手段。从这里演绎得出，受害者总是在错误的时间出现在错误的地

点,这纯粹是他们运气不好,属于代人受过。我们可以进一步推理得出,这个代价是沉重的,但真正的罪魁祸首是俄国革命,这迫使纳粹党陷入恐惧之中,因为它本身就是一种会蔓延开来的恐惧。

因此,正如克劳德·朗兹曼[①]在电影《浩劫》(*Shoah*)中所做的一样,对灭绝的展现,意味着将历史的主题与艺术的主题结合起来。历史的主题援引自劳尔·希尔伯格[②],它非常简单:灭绝欧洲犹太人的历史是一个自发的历史,它源于自身的逻辑,不需要用任何情境来解释。"基督教的传教士们实际上已经说了:你们没有权利像犹太人

---

① 克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann,1925—),法国电影艺术家、作家、哲学家。克劳德·朗兹曼是法国知识分子的重要人物。曾是让-保罗·萨特的密友,长期担任这位存在主义之父创办的《现代》杂志的主编。他的电影工作开始于1973年的《为什么以色列?》,后来又有4部作品。他所有作品均与二战犹太人灭绝计划、犹太身份和以色列问题有关,下文提到的《浩劫》是朗兹曼关于犹太人大屠杀的重要作品,2004年,在北京国际纪录片展上,《浩劫》分两次放映,并在北京高校做过专题放映。克劳德·朗兹曼亲临北京和观众见面。2006年,中央电视台电影频道分4次播放了《浩劫》。——译注

② 劳尔·希尔伯格(Raul Hilberg,1926—2007),奥地利裔美国人,政治科学家和历史学家,他被公认为是研究犹太人大屠杀的最顶尖的专家,《欧洲犹太人的毁灭》(*The Destruction of European Jews*)这部专著奠定了他的学术地位,有趣的是,上世纪60年代,有人认为阿伦特的犹太人研究可能抄袭了希尔伯格的著作,而这也成为至今悬而未决的一个学术公案。——译注

一样生活在我们中间。世俗领导人跟着宣布:你们没有权利生活在我们中间。德国纳粹最后颁布命令:你们没有权利活着。"从这里可以演绎得出,这些无穷无尽的档案资料的影像,向我们展现了那些失业和挨饿的人们,他们为刚刚由汤铺施舍放在大街上的汤而彼此大打出手,营火瞬间变成了烧死那些人的火刑,而在那里,金发的德国人的队伍为之狂热。在这些影像和灭绝的事实之间,除了过去时代的历史之外,我们再没有其他可以构建的历史线索,在那个历史时代,资本主义害怕共产主义,它无法控制自己的危机,那个时代,年轻人相信理想,并愿意为了理想献出自己的生命,更重要的是,为了理想,他们甚至可以牺牲其他人的生命。这就是世界大战之前的历史。

从这一点出发,我们有时会过于轻易地得出一个结论,即灭绝是"无法再现的"或"无法展示的",各种不同的论断都汇聚融合了:真实的文献和虚构的仿效都无法反映当时恐怖的经历;再现恐怖在伦理上是卑劣的;现代艺术的尊严不应去进行这种再现,在奥斯维辛之后尝试再现是艺术的耻辱。自然而然地,任何仿造的影像都不符合词语所传达的东西。不过,与这些信息机器相信和想让我们相信的东西相反,美学很早就知道,当影像遇到超

越了其尺度的宏大之物，如恐惧、荣耀、崇高、狂欢，影像揭示的东西，将远远无法与言辞揭示的东西相提并论。因此，问题不在于用影像来表现恐惧，而在于用它展现某种正好没有“自然的”影像之物——非人性，即否定人性的过程。这就是影像可以用来“辅助”言辞的东西，可以让他们所说的东西的当下意义和非时间的意义在此时此刻被听到，可以构筑一个让其可以被听到的可见的空间。

故而我们可以修正阿多诺的名言，按照阿多诺的说法，在奥斯维辛之后艺术是不可能的。这个反转是真实的：在奥斯维辛之后，艺术是唯一可以展示奥斯维辛的东西，因为艺术总是让不在场的东西变得在场，因为艺术的责任就是，通过彼此关联或彼此无关的言辞和影像的受到规制的力量，去揭露某种看不见的东西，因为只有艺术才能创造非人的感触和感觉。阿兰·雷乃①早已将集中营开放后拍摄的幸存者和尸体的照片与周围自然环境的沉默和冷寂做了对比（《夜与雾》[*Nuit et brouillard*]）。克

① 阿兰·雷乃（Alain Resnais，1922—2014），出生于法国布丹，导演。作品《梵高》获得1949年奥斯卡短片金像奖，法国新浪潮的代表人物之一。1959年《广岛之恋》获得戛纳国际电影节金棕榈奖提名，2014年雷乃执导的《纵情一曲》获得了柏林电影节阿尔弗莱德奖。——译注

劳德·朗兹曼在那些已经被抹除了痕迹的风景面前，通过排除所有档案，通过详细地考察大屠杀的记录，进一步将这种方法彻底化——这是唯一能讲述的东西，但也需要从这样的细节上来讲诉，这总好过被那些遗忘的意愿所淡忘。也就是说，去面对那些纯粹非人的土地和石头。由于这纯粹是一个艺术问题，而不是别的，因此，它不用去穷尽所有类型的再现，而是要知道，勾画出大屠杀的模式是可能的，在这些模式中，直接的模仿占据着一定的地位。这就是为什么克劳德·朗兹曼没有通过恐怖的景观再现大屠杀，反而让他影片中的见证人做出某种动作，这些动作正好代表着人类沦为非人的过程：他请求一个理发师去模仿别人的最后一次剪发；让那时还是青年的"犹太工人"站在一个模仿昔日样式的小船上，唱着刽子手喜欢听的家乡歌曲；一个火车司机开着一辆火车机车，里面似乎满载着准备送往毒气室的男男女女。一位前党卫队成员、集中营的看守回想起在特雷布林卡[1]的工作歌曲，

---

① 特雷布林卡（Treblinka）集中营距离华沙到比亚维斯托克主干线上的马乌基尼亚火车站2.5英里。特雷布林卡集中营建于1942年夏初，是赖因哈德行动的一部分，纳粹计划通过该行动灭绝普通政府地区的犹太人。总共约870000人在特雷布林卡集中营遇害。——译注

这是他们让那里的囚犯们唱的歌曲。关键正好在于，由同样的人以及不曾在那里的人来做动作或歌唱，重现了这些曾经的动作和歌曲。问题在于，将他们从那个曾经埋葬了他们的“特有的”身体、场所、时间的拟像中解放出来，取而代之的是，将他们置于一个非时间的现在。问题在于为艺术的严格保留再现的力量，这就是在我们今天用来刻画大屠杀的最恰当的秘索思(muthos)的力量。

阿尔诺·德·帕里耶①正好出生在“冬季赛车场”②事件和德朗西集中营③之后，他已经非常了解其“真实”形象，这座“无声的城市”，在战后恢复了其长期作为经济

---

① 阿尔诺·德·帕里耶(Arnaud des Pallières, 1961—)，出生于法国巴黎，导演、编剧、演员、摄影师。主要作品有《永别》、《帕克镇》、《马贩子科尔哈斯》，下文提到的《德朗西未来》是他拍摄的一部关于法国犹太人大屠杀的片子，朗西埃强调这位导演出生在事件之后，也是为了突出他的再现与事件之间的关系。——译注

② 1942年7月16日和17日，法国警察在巴黎及巴黎市郊搜捕了13152名犹太人，此举是代号“春风行动”的大搜捕的一部分。这是法国首次拘捕妇女和儿童。在一系列黎明搜捕中，犹太人被命令举家离开住处，并被送到位于巴黎的第十五区的冬季赛车场，在连续数日未能进食和饮水后，他们被遣送到德国的集中营。后来被称为“冬季赛车场”(la rafle du Vél'd'Hiv)事件。——译注

③ 德朗西集中营(le camp de Drancy)距离巴黎市中心有10.9公里。二战期间，德朗西曾设有纳粹德国的集中营。1941年法西斯德国占领此地后曾在此建立集中营，从1941年到1944年有12万法国人和犹太人囚禁后被杀。——译注

适用房的原始功能。没有幸存者来到《德朗西未来》(*Drancy Avenir*,这部影片的名字是一个有轨电车站名和一个时间上的观念的结合,即从未来回到过去)的镜头前充当见证。目睹赛车场事件,目睹德朗西集中营,在电影中,那些囚犯注定因集中营而存在,他们就是为我们而存在的:作为文本而存在。这就是为什么对其进行虚构化处理仍然是一个问题,我们的意思是,通过进行这样顺序安排,通过说出这些东西的声音,通过声音背后的身体,通过与之对应的影像来让其更清晰一些。在《德朗西未来》中,虚构是以这样一种典型的方式建构起来的,即在历史观念和艺术的某种力量之间建构起某种关联。这不亚于是三个虚构层面的顺序链接。在第一个层面上,是历史课的"现实主义"层面,在这个层面上,历史学家让某些人充当他的学生,去亲自感受那些受难者的证言,并在两种历史之间的本雅明式的战斗中写下那些话:胜利者的渐进的历史,仅仅在一次运动中,获得了它的"胜利"的历史,并把他们的记忆变成过去的事情;另一种是可以让真正的过去的影像在今天闪闪发光的弥赛亚式的力量,它是为了在过去事件的最核心处点燃希望的火花。教师的"现实主义"版本的虚构,仅仅只有在让某个身体进行

独白的时候，在学生寻找记忆时，才能与学生们的类-虚构(quasi-fiction)关联起来。我之所以说是类-虚构，是因为学生仅仅是将其声音当成文本的言辞，将其游走的身体当成一种运动，即将那些非人经历的言辞引导为试图记录下那种非人性印记的人性影像。因此“冬季赛车场的小姑娘”的故事就是那些研究的学生基于事件发生之处提出来的，随后进一步转化为完全没有身体特征的公寓的单纯影像，然后转向德国罗曼蒂克式的摇篮曲的故乡气息，让孩子安然入眠，随后在今天的场景中，一个小女孩站在咖啡店外的阳台上以仇怨的目光凝视着远方。在讲述集中营的历史的同时，电影中出现的是关于城市城墙的全景长镜头，雇员坐在他们电脑旁的镜头，以及夜间清点小孩人数的镜头，在俯摄镜头下，城市里的孩子们在雪地玩耍，这个雪地很像勃鲁盖尔[①]的《对无辜者的屠戮》(*Massacre des innocents*)中的雪地。这些影像给予言辞

---

① 勃鲁盖尔(Brueghel，1525—1569)，也称老彼得·勃鲁盖尔，被称为“农夫勃鲁盖尔”，是这个家族的创立者和最著名的成员。他以仔细描绘乡村和农夫生活的现实主义绘画著称。《儿童游戏》、《雪中猎人》、《收获》等作品以线条和扁平色块的微妙运用为特点。他的许多画作(如《通天塔》与《盲人的寓言》)极富寓意，讨论的是人类的本质问题。——译注

以类比的空间，在这个空间中，我们可以感受到言辞的存在，它赋予灭绝的非人性唯一可以接受的等价物，即美的非人性。

因此，学生的类-虚构反过来被记录在一个关于记忆的虚构之中，这个虚构跨越了三种作品。第一种是受难者的虚构，其代表是奥森·威尔斯[1]的电影《威尼斯商人》(*Merchand de Venise*)保存下来的一个片段，这是唯一赋予犹太人实体的电影，或许，这也是对电影史的回应，对戈达尔开启的世纪的回应，那是“所有未曾存在过的电影”的历史，所有这类电影都像德朗西的囚徒一样，被否决了生存的机会。第二类作品，即反人性的虚构，来自于康拉德的《黑暗之心》(*Au cœur des ténèbres*)，顺着河流上的小船漂流到一个地方，在那里，进行征服的文明人和需要教化的野蛮人变得难分彼此。第三类作品，是一种坚韧不拔的虚构，能代表这种作品的是莫扎特的“我心如磐

---

① 奥森·威尔斯(Orson Welles，1915—1985)，美国电影导演、编剧和演员。1999 年，他被美国电影学会选为百年来最伟大的男演员第 16 名。1941 年他导演的《公民凯恩》在英国电影学会(BFI)出版的《视与听》(Sight and Sound)杂志每隔十年评选的“最伟大的十部电影”中名列第一，并在美国电影学会(AFI)1998 年评选的“百年百大电影”中名列榜首。——译注

石"(Come scoglio)的咏叹调,这首曲子选自歌剧《女人心》[1],该剧虚构了一个角色,一个被放逐的罪犯的女儿,她在柏林排练,以自己排除万难、坚不可摧的忠诚,超越了一切悲伤和一切往事,担负起演唱的职责,并对德国歌曲富有热忱。我们知道,费奥迪莉姬(Fiordiligi)的坚贞,不会持续到日落。但她的歌声会持续下去。在沉默面前,在无法道出之物的琐细或诱惑面前,艺术作品确定了它具有独一无二的记忆的力量。

于是,艺术的坚贞会反对哲学家的格言,即"对于不可说的东西我们必须保持沉默"[2],维特根斯坦的名言会遭到批判,但在今天,这句话太过工整地与"现实主义"的政府治理的格言和谐一致了,即将他们的卑污的保守主义等同于严苛的现实法则,这些法则听从于什么是可能的唯一必然性,也将这种保守主义等同于历史或意识

---

① 《女人心》(*Così fan tutte*)是莫扎特后期创作的意大利喜歌剧(Opera Buffa)典范之一。莫扎特的歌剧《女人心》直译应该是"女人都是如此"。两幕喜歌剧《女人心》于1790年在维也纳首映。它是莫扎特作品中形式最完美和平衡的一部。在今天它被认为是最富于人情味的和最优秀的喜剧之一,是关于人性和人类感受,以及忠贞与不忠贞的微言大义,女主角是后文提到的女高音歌唱家费奥迪莉姬。——译注

② 这句名言出自维特根斯坦的《逻辑哲学论》,参见维特根斯坦,《逻辑哲学论》,贺绍甲译,北京:商务印书馆1996年版,第85页。——译注

形态终结的知识上的虚无主义观念。在他们极其难听刺耳的话中，20 世纪的现实，就是可以亲眼看到的虚构。当然，如果我们能将虚构的力量与那种纯轶闻式描绘个人的喜怒哀乐的建构手法区分开来，这种个体的喜怒哀乐对立于集体的苦难和灾难。在 19 世纪末，马拉美反对那种太过简易的舞台，这种舞台仅仅提供在剧场里的先生太太们的仿造品，并试图梳理出一种新的虚构形势的力量，让它与每一种艺术都具有的"幻像的特有之力"，而不是与那种相信角色存在的想法联系在一起。而在上世纪 20 年代，正好是电影的"幻像之力"的时代，进行记录的眼睛和进行构图的眼睛相遇了，机械造影术与和谐的蒙太奇衔接在一起，这种联合被视为一种最高艺术的界定，人们认为这种艺术将埋葬掉那些关于心理人和再现性虚构的苍白的旧观念，这种艺术将取决于生产新人和新集体的速度。在今天，电影似乎创造了历史，它与另一种虚构化的方式有着更为紧密的关系：我们需要通过电影的历史来探寻这个世纪的历史，并通过让艺术符号得以组织起来的历史问题来探索历史。在《德国玖零》(*Allemagne neuf zéro*)和《电影史》(*Histoire[s] du cinéma*)中，让-吕克·戈达尔通过列宁式梦工厂

和好莱坞梦工厂之间的对话，质疑了这个世纪的历史，通过里尔克的诗句，并参照了歌德、巴赫和贝多芬的音乐，还有在《星期天的人们》中我们听不到的留声机里的音乐，或者弗里茨·朗格(Fritz Lang)导演的《尼伯龙根的指环》中的齐格菲尔德之死，苏联式的普希金雕像和诗句，以及在东德生产的“真正社会主义”的汽车，已经破产的特拉贝特[①]工厂在其“乌托邦式”的阵势中承担着堂吉诃德式的任务，展现了那业已不在社会主义东德和资本主义西德的影像。此外，在乔托的一个天使的影子里，他质疑了某种关系，这种关系将伊丽莎白·泰勒的《郎心似铁》(*A Place in the Sun*)——这部电影改编自德莱塞(Dreiser)的小说《美国悲剧》(*American Tragedy*)——与纳粹集中营开放时，导演乔治·斯蒂文斯[②]所

---

① 特拉贝特(Trabant)，前德意志民主共和国(东德)汽车品牌。也有翻译为“卫星”牌汽车的。诞生于1957年，工厂位于德国茨维考。是东德最常见的汽车，同时出口到其他社会主义阵营国家。1990年两德统一之后，茨维考生意冷落，门可罗雀，不得不停止生产“特拉贝特”牌轿车。——译注

② 乔治·斯蒂文斯(George Stevens，1904—1975)，美国导演，著名演员。他于1956年导演了《巨人》(*Giant*)，通过独特的节奏画面和频繁的溶出溶入增加哀伤气氛，吸引了无数女观众。当时的影评称他是杰出的女性电影导演。但在电影方面他表现出了很强的领导力。创作鼎盛时期是50年代，导演了根据美国作家T. 德莱塞的小说《美国的悲剧》改编的影片《郎心似铁》，获奥斯卡最佳导演奖。——译注

能看到的东西联系起来。如果历史在没有建构某种异质性虚构的情况下展现了自身,那只是因为历史本身就是由异质性的事件,由时间错位构成。

第二部分

历史的意义与形象

1

论历史的四种意义

1.1　历史，有着好几种意义。我们只关注四种，这些意义可用不同的方式结合起来。历史首先是那些值得纪念的东西的汇集。这并不一定是曾经所是，也不一定是亲历者所证实的东西，而是由于其过于宏大而值得我们去关注、思考和模仿的东西。传奇就是这样一种历史，这种历史更多的是编年史和荷马的历史，而不是修昔底德的历史。无论其主张什么，位于这类历史的中心的，不是事件，而是例子。历史绘画作品并不会去描绘战役的冲突，或者宫廷的荣光，而会去描绘诸如此类的情形：老兵遭遇了拿着乞讨破碗的贝利撒留；盖乌斯·穆奇乌斯·

斯卡沃拉[①]将右手伸进火里，并停留其中；布鲁特斯[②]坐在画布的一个角落里沉思，而背景中用担架抬回来的他儿子的尸体露出了一半。幸运和不幸，善与恶的例子。在某种意义上，这些离新历史的关注点并不遥远，这种新历史带有的要素和姿态标志着占领一个世界的方式。不过，历史/记忆并不是通过世界的标志来读解一个世界的意义。它提供的是供效仿的范例。这意味着，它是值得效仿的场景和效仿的行为之间的双重意义上的连续：画

---

① 在罗马和克卢修姆(Clusium)交战期间，罗马被克卢修姆王拉斯·博塞纳(Lars Porsena)围城，英勇的罗马青年盖乌斯·穆奇乌斯·斯卡沃拉(Gaius Mucius Scaevola)自告奋勇地申请出城刺杀博塞纳，但是他混入地方阵营之后分不清博塞纳和他的书吏，结果刺杀了书吏，而不是博塞纳本人，随后穆奇乌斯被捕，在博塞纳面前，他为彰显自己的英勇，将右手伸进火里，让博塞纳惊愕不已，并释放了穆奇乌斯，而博塞纳也因此与罗马人修好。罗马人为了纪念这位年轻英雄，送给他及他的后代斯卡沃拉的称号，意思是左手(右手被烧，只剩下左手)。穆奇乌斯·斯卡沃拉的故事一直是西方绘画和雕塑的一个重要题材，围绕这个故事创造的艺术作品很多，比较著名的有鲁本斯的绘画《博塞纳面前的穆奇乌斯·斯卡沃拉》和卢浮宫珍藏的路易-皮耶尔·德赛涅的雕塑《穆奇乌斯·斯卡沃拉》。——译注

② 布鲁特斯，全名为卢修斯·朱尼厄斯·布鲁特斯(Lucius Junius Brutus)，公元前509年担任罗马第一任执政官，被认为是罗马朱利亚氏的祖先。然而，他的一个后代马库斯·布鲁特斯刺杀了同宗的朱利乌斯·凯撒。下文提到的名画应该是指卢浮宫收藏的19世纪新古典主义画家雅克-路易·大卫(Jacques-Louis David)的名画《扈从搬来布鲁特斯儿子的尸体》(*Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*)。——译注

家的作品和观众从中获得启迪。如果这个链条被打破，历史的记忆功能就消失了。有些人告诉我们要好好看看20世纪最令人厌恶的东西的代表是什么，好好思考一下它们产生的根本原因是什么，以避免重蹈覆辙，但他们忘记了一件事：历史/记忆的时间与历史/真实的时间是不一致的。一旦出现了颠覆性的怪异事物，那么在我们的时代中，记忆就越来越像是一个空空如也的庙宇，意味着那些尚未被表征出来的东西的庙宇。

1.2　历史的第二个意思是故事。在画布上，需要注意的是行为的一个重要而特殊的要素。多个角色的活动汇聚在一个中心点，或者反映了其直至场景边缘的影响。眼睛盯着他，外伸的手臂把我们引向它，面容传递着其情感，模仿出的对话评述着其意义。简言之，绘画本身就是一个故事：行为的布局，一个有意义的寓言被赋予了恰当的表达途径。亚里士多德对比了带有必然因果关系的诗的一般性与叙事的偶然性，这种偶然性告诉我们的就是随之而发生的事件。但是，从波利比乌斯和李维开始，对事件的叙述也被建构为一种必然性和典型的陈述。从文艺复兴以来，绘画已经证明历史"很像诗"。"历史绘画"

是最为典型的一类绘画，其中浓缩了诗意寓言的力量，正如在对特别重要的瞬间的再现中的一般性和范例一样。故事是由各个部分组成的，画布上的布局构成了这个故事，而这个故事又与历史的记忆和典范功能和谐一致。

但是，当画布上的表达性构成牺牲了宏大再现的尺度，历史和故事之间的和谐也存在着潜在的分裂。狄德罗在他的《1769年沙龙》(*Salon de* 1769)中强调了这种分裂。格勒兹[①]这位画家举了一个任何家庭里都可能发生的例子，人们的身体和目光都转向濒死的父亲、浪荡的儿子和行为端庄的妻子，这里没有办法让卡拉卡拉大帝[②]变得伟大，因为作为罗马皇帝，无论他多么荒淫无

---

① 格勒兹(1725—1805)，全名为让·巴蒂斯特·格勒兹(Jean-Baptiste Greuze)，法国画家，擅长风俗画和肖像画。代表作有《给孩子读圣经的父亲》(1755)、《乡村新嫁娘》(1761)、《父亲的诅咒》(约1765)、《被惩罚的儿子》(约1765)、《破壶》(约1773)等，均藏于卢浮宫。尽管这些作品有些像在演戏，但D.狄德罗对作品的民主倾向、社会教育作用、当代生活面向以及形象和心理刻画技巧等方面给予高度评价。格勒兹在1769年曾经试图以新作《塞普蒂米·塞维鲁谴责卡拉科拉》为自己争取历史画家的称号，但是学院只承认他是风俗画家，为此他愤然不再参加沙龙的展出。——译注

② 卡拉卡拉(Caracalla，186—271)，塞普蒂米乌斯·塞维鲁的大儿子，罗马皇帝。为了巩固皇位，他杀死他的弟弟塞普提米乌斯·盖塔(Septimius Geta)和盖塔的支持者。颁布安托尼努斯敕令，将罗马公民权赋予全体罗马人民。这也标志着罗马帝国由盛转衰。——译注

道，都必须在其行为举止中表现出伟大。因此，历史作为一种表达方式的典型创作，作为伟大范例的汇集，在法国大革命 20 年之前，有志于恢复罗马编年史的那些光辉伟大的范例。但风俗画的失败和历史绘画的兴起，也预示着我们即将迎来这样一个时代：风俗画，也就是那种再现小人物生活的绘画将成为展现历史事实的典型。在 20 世纪，对典范和故事的合取和析取可以让绘画围绕着那个时代的意识形态进行。格勒兹无法再现出历史全部尊贵，会遭遇到法西斯或苏联画家这样或那样的能力，他们只关注画作的大小和光线的分配，以服务于他们的创作。这就是亚历山大·杰伊涅卡[1]在其《红色自行车上的柯尔克奇亚妇女》(*Kholkozienne au vélo rouge*)中表现的东西，画作中的勃勃生机吸收了所有色

[1] 亚历山大·杰伊涅卡(Alexander Deineka，1899—1969)，苏联画家、苏联美术研究院院士。列宁奖金获得者，德意志民主共和国艺术研究院通讯院士，曾获社会主义劳动英雄称号。杰伊涅卡满腔热情地面对革命的新事物，勇于探索油画的新形式。1928 年完成富有纪念意义的《保卫彼得格勒》，创造了意志坚定、为统一的目的和行动而组织在一起的工人形象，鲜明地反映出时代特色。1932 年，他的创作风格发生了变化，抒情色彩得到加强。代表作《母亲》(1932)概括地表现了高尚、深厚的母爱。作者以非对称的构图、沉着的色调，画出了一幅堪称“20 世纪的圣母”的形象。他塑造的人物，往往具有追求高尚的精神境界和纯洁、丰富的内心世界。——译注

彩象征主义；而他的《未来飞行员》(*Futurs aviateurs*)从背部视角表现了三个男孩，他们面朝着航空史诗，就是最大的男孩手指的方向，但三个男孩赤裸的背部吸引了全部注意，而他们面前的那架水上飞机，在超现实主义的风景中变成了鸟儿。画家非常简洁地总结道："我所喜欢的，就是人的胸襟开阔的姿态。"与之相对称的是，形式上的不朽附带的政治价值，以及创作的国家本质，正如我们在《在乡间劳动》(*Travail à la campagne*)中看到的那样，马里奥·西罗尼①用十分正式的方式再现了没有任何吸引力的工人形象，在那里只有一个死树作为背景，他的工作就是盲目挖掘。

1.3　与此同时，第三种历史类型就是通过破坏画布上的各个身体的生动的布局与场景所传达的伟大事例的示范效果之间的和谐关系，来保障其权力。这就是作为

---

① 马里奥·西罗尼(Mario Sironi，1885—1961)，意大利的现代主义艺术大师。作品风格独特，基调沉稳，厚重。擅长创作一些巨型的画作。马里奥·西罗尼出生在意大利的一个西北部城市萨萨里，他的父亲是一位工程师，外祖父是一位著名的画家、雕塑家。尽管马里奥·西罗尼的一生中，经历过种种苦难，但是，他仍然乐观豁达，这些在他的作品中都有很好的体现。——译注

一种本体论力量的大历史，在这种历史中，所有的“故事”——所有再现的例子和所有关联的行为——都发现自己包含于大历史之中。大历史是一种特殊的时间模式，在这个意义上，时间本身就是隐藏在各个事件及其意义背后的原则。作为一种运动的大历史，引导着某种类型的成就，界定了某个时期的前提和任务，以及对未来的承诺，但对于所有弄错了各个前提的顺序和承诺的人来说，大历史也是一个威胁。就像人们为自己创造的共同命运一样，但人们只能在一定程度上创造命运，因为命运总是会逃离他们，命运的承诺也总是不断地反转为灾难。如果历史的特有形式击败了典范性图像和富有表现力的创作的良序运行，这并不是由于它被标记上了恐怖与死亡的原初印记。非常简单，作为一种原则问题，没有任何的行为或形象，可以恰当地用于表达这种历史运动的意义。大历史形式的明显特征就是没有一种场景或形象可以与之相匹配。举个例子，在戈雅[①]的油画《五月三日》

① 戈雅（1746—1828），全名为弗朗西斯科·何塞·德·戈雅-卢西恩特斯（Francisco José de Goya y Lucientes），西班牙浪漫主义画派画家。画风奇异多变，从早期巴洛克式画风到后期类似表现主义的作品，他一生总在改变，虽然戈雅从没有建立自己的门派，但他对后世的现实主义画派、浪漫主义画派和印象派都有很大的影响，是一位承前启后的过渡性人物。代表作有《裸体的玛哈》、《着衣的玛哈》、《阳伞》、《巨人》等。——译注

(*El Tres de Mayo*)中，中间的人物手臂张开形成一个十字，他独自面对事物，也不为任何人哭泣，他夹在两边的无名群众之间，这决定了他的行为不会有任何效果，他的话不会有任何回应：他的脚边，刚刚被处决的一堆尸体横亘在地上，与他相对而立的是一队排列整齐的通过背部视角表现出来的刽子手，他们的脸在背包到步枪的曲线中被抹除了。把控整幅画面的，不仅仅是“战争的恐怖”的构图——这种构图直到那时仍为次文体所使用。首先，这是对绘画史传统的颠覆：由于不再去塑造故事，人物身体的布局不再具有意义，进而否定了所有从艺术力量中形成的布局。大历史不再是事例的汇集。正是这种力量，从故事和事例的功效中偷取了身体。从此往后，通过相对于曾经所是的全部意义的溢出，历史指引着自己前进。不过，这并不意味着不可再现之物如今放弃了规则。这种大历史的类型不再在各种态度的组合以及各种形象的示范中来证实自己。在一个从中塑造出来的类比中，它证明了自己，这个类比来自非实质性的角色，这些角色出自线条和笔画，出自绘画材料，试图通过让它们从色彩颜料的斑斓中脱颖而出的力量将其再一次清扫出去。从今往后，在所有有颜色的色块中，存在着一个潜在

的人物和历史的意义。也就是说，所需要的就是这种使人物的形象从让·福特席耶[①]厚重的色彩中浮现出来的红色或蓝色的细线。

1.4 但是这种颠覆并没有穷尽历史绘画的未来，因为它并没有穷尽"历史"一词的意思。带有大写字母 H 的历史不仅仅是一个有意义的力量，它超越了上下颠倒的行为，犹如对无-意义（non-sens）的证明，它将形式指向材料，它从材料中浮现，也将形式指向那种将其从材料中拖拽出来的行为。历史不仅仅是歪曲了所有个体的阴郁的力量，也是一种新的产物，在历史中，每一个人的感知和感觉都被囊括其中。历史时间不仅仅是伟大的集体命运的时间，在历史时间中，所有人、所有事都可以创造和见证历史。在戈雅的《五月三日》中，被枪杀者的蜡状面具，正好对应了他的《波尔多牛奶女工》（*La lechera de Burdeos*）中牛奶女工的笑容。解放所许诺的时间，也正好是这样的时间，即所有肤色都能够展现太阳的光辉，所有

① 让·福特席耶（Jean Fautrier，1898—1964），法国画家、作家和雕刻家，他是法国斑点主义（tachisme）的代表人物。——译注

的人都可以在自己的时光享受阳光，并将这种享受作为对历史的明证。黑格尔已经颂扬过这种方式，在荷兰风俗画中，旅馆里的场景或者资产阶级建筑都代表着历史。但在大历史时代里，风俗画抛弃了内部、店铺和旅店，侵蚀了留给神话中的英雄们的草地、森林以及河流、池塘。在风俗画和神话风景的衔接中，在雷诺阿①和莫奈的《蛙池》(*Grenouillère*)的阳光中，或在修拉②的《大碗岛》(*Grande Jatte*)的阴影中，我们看到另一种历史形式证明了自身。在这种历史形式中，历史让自己出场，既稀松平常，又如同奇迹，正如一种材料，其中，光泼洒在水面上，而这个引诱的游戏结束在河岸上，在小船上，或在洒满阳光的平台上，在太阳之下，所有主体的平等的生命原则在此绽放。

---

① 雷诺阿(Renoir，1841—1919)，著名的法国画家，也是印象派发展史上的领导人物之一。其画风承袭彼得·保罗·鲁本斯与让-安东尼·华托的传统，擅长画女性的形体。——译注

② 修拉(Seurat，1859—1891)，点彩画派(Pointillism)的代表画家，新印象派的重要人物。他的画作风格相当与众不同，充满了细腻缤纷的小点，近距离观看时，你会发现，每一个点都充满着理性的笔触，与梵高的狂野和塞尚的色块都大为不同。修拉擅长画都市中的风景画，也擅长将色彩理论套用到画作当中。——译注

2

历史与再现:三种现代诗

事例的汇集,语言的排列,必然性、共同命运的历史力量,可感物的历史化的产物。至少有四种不同的“历史”,它们或聚或离,相互对照或交织,以不同方式塑造了绘画风格和构图力量之间的关系。事实上,将两种运动捏合在一起实在太过简单:一种运动试图让艺术摆脱再现,而另一种运动将大历史变成了一种毁灭性的力量,这种力量在20世纪的集中营里达到了巅峰。在阿多诺草率的评论煽动下,集中营难以再现的恐怖和现代反再现的严格要求已经太过急切地彼此联姻。展现“不可能被看见的东西”是不可能的,也是不合情理的。但从真理得出的结论是错误的。戈雅在他的一幅画作中写道:“我们看不到(No sc

puede mirar)。"但这并不能阻止戈雅将看不到的东西变成可见的景象。这就是绘画的特别之处,它能让本身不可能被展现的东西被看到。在一个半世纪之后,斯洛文尼亚画家左兰·穆西奇①同样致力于画出达豪集中营②中尸横遍野的景象,仿佛是"白雪皑皑的底板"或"山上闪着银色的光"。不让集中营的命运被抹杀和被沉寂,意味着不仅要像一个忠实的见证者一样刻画出恐怖的迹象,而且要遵从艺术家的职责,严令自己的眼与手"不要背叛这些被削弱的形式"。这意味着忠实于艺术——无论是否是形象艺术——的一般任务,即一旦艺术不再遵从于再现的标准,

① 左兰·穆西奇(Zoran Mušič,1909—2005),斯洛文尼亚画家、插画艺术家和国际象棋大师。他虽然是斯洛文尼亚人,但试图在绘画上努力接近意大利和法国的绘画风格,他曾旅居巴黎,基本上他的大部分晚年生活都在巴黎度过。他的画作以风景画和静物为主,也有一些肖像画和自画像,不过,在本书中,朗西埃关心的是他关于达豪集中营的绘画。——译注

② 纳粹德国三大中心集中营之一。1933年3月建于德国巴伐利亚的达豪(Dachau)市附近,是纳粹德国最早建立的集中营。首任长官为西奥多·艾克。后辖德国南部20个分营,先后关押约25万人。其中有近7万人在监禁中被折磨至死。1941—1942年集中营当局对被囚者进行人体医学试验约500人次,主要是疟疾试验和人体在冷水中的忍受能力测试。因不堪纳粹折磨,营内的反抗斗争不断,1945年4月28日举行了有组织的暴动,粉碎了纳粹焚毁集中营和消灭囚禁者的企图。战后建立死难者纪念碑。——译注

它就要为自己做出规定:展现那些不可能看见的东西,展现那些被隐藏在可见物之下的东西,展现那些不可见之物,正是它们支撑着可见物的存在。

所以,需要甄别这些关系。当然,在历史作为一种命运的意义上,在古典的再现表达的大厦逐渐坍塌之时,大历史兴起了。这座大厦将所有的再现都置于诗如画(ut poesis pictura)这一规则的统治之下,换句话说,在它所处的诗学规则之下,两种不同类型的历史(故事)——一种是历史,一种是故事——之间的关系,以及主体的典型示范和各主体布局的恰当形式之间的关系,都得到了界定。但再现体系的对立却是不可再现的。事实上,这个体系并非建立在单纯模仿或让一个图像与某个样板相像的基础之上。它建立在两个基本命题之上。一个命题界定了什么东西被再现及其采用的再现形式之间的关系,另一个命题界定了让它们得以施展的形式和材料之间的关系。第一个规则是一个区分规则:适用于某个主体的特有风格和形式:悲剧的高贵,为诸王绘制的史诗或历史绘画,喜剧的熟悉的色彩,或者小人物的风俗画。第二个规则恰恰相反,是一个无差分的规则:一种平等应用再现的规则,无论在再现中使用的材质是什么,无论其材料是语言、画布,还是

雕刻用的石头。

这两个规则是相辅相成的。在某个时代，典型示范和故事的处理方式都被一种新的“历史”所颠覆，人们创造历史，而不顾柏克、狄德罗、莱辛强调的各种材料提供的表达形式的异质性。但我们可以很快从中得出结论，大历史的时代是崇高的非再现的时代，展现不可再现之物的时代，以及让模糊不清的裂缝重新在观念和各种媒介间出现的时代。相反，历史时代的诗学，颠覆了前两种再现规则，也倍增了构型的可能性，倍增了主体及其形式、材料之间关系的可能。一方面，主题是无差分的，它并不能决定任何特殊的形式。所有那些被再现的东西都同样具有尊严，而作品的力量完全在于作为“看待事物的绝对方式”（福楼拜语）的风格，借此，艺术家采用了某种方式，让世界在他的材料上显现出来，无论其主题是什么。另一方面，其所使用的材料是无差分的。语言肌理或绘画颜料都属于材料的历史，在那里，所有材料都是一种潜在的形式。

在此基础上，我们可以界定三种伟大的诗学，大历史时代炮轰了再现的宗规，并且在 20 世纪的绘画创作和展示成型之前，就在文学和对这个世界的文学的思考中被概括出来。这三种方式将作品的力量等同于历史的力

量，这三种方式与我们之前曾区分的四种历史以不同方式交叉重合，而这三种方式本身在原则和效果上也有一定的交叉。我们在这里试图描绘这些诗学，不管它们各自包含在其中的专门的"学派"是什么，也不管那些学派专断地加在它们之上的特殊名称或概念是什么。

2.1 第一种诗学，我们可以称之为抽象/象征主义(symboliste/abstraite)，它最激进地面对作为整体的再现世界的崩溃，并赋予艺术一个任务，即用一个对等的秩序来取代那个世界：这种新秩序生产出对等于模仿的旧秩序的行为体系，并在对等于再现那业已消逝的繁华的共同体之中扮演重要的角色。它将对事物或存在物的模仿与将各种存在物关联起来的各种关系的表现做对比，与"观念的韵律"的梗概做对比，这种"观念的韵律"可以作为新仪式的根基，封印了将不同人的"多重行为"关联起来的责任。我们可以发现，从康定斯基到巴内特·纽曼[1]的抽象

[1] 巴内特·纽曼(Barnett Newman，1905—1970)，抽象表现主义最重要的艺术家，生于美国纽约。他早年在康奈尔大学(1922—1926)、纽约市立大学(1927)学习艺术，也在纽约艺术学生联盟进修过。巴尼特·纽曼是抽象表现主义艺术家中最为理智的艺术家之一，他的艺术充满着神秘主义和不可知的东西。——译注

艺术，无论在概念上还是在塑形上，都很好地表达了与马拉美"受约束的行为"对应的诗与政治的各个要素。

2.2　第二种诗学相当明确地致力于唤醒材料的无差分原则。它对艺术作品的力量和历史的力量的定义是，为内在于所有材料中的形式和观念带来光芒的能力。自然的诗学，作为"无意识的诗学"（谢林语），在连续不断的运动中定位了艺术作品。通过这种运动，材料在矿石的褶皱或印记中获取了自身的形式，并概括了自身的观念，走向了更高阶的自我表现和自我象征化的形式。我们可以在奥古斯特·施勒格尔的理论作品以及米什莱的"自然主义"作品中找到这种诗学的特征，让我们将这种诗学称为表现主义的象征主义（symboliste expressionniste）。这个术语所界定的并不是与之同名的学派，而是贯穿于各个学派和各类风格的绘画的可能性。或许这就是阿什格·约恩[①]的"政治"绘画《向罗森博格致意》（*l'Hommage aux Rosenberg*）的绘画材料中绽现出来的作

① 阿什格·约恩（Asger Jorn，1914—1973），丹麦画家、作家、雕塑家和瓷器艺术家。特使前卫主义运动（COBRA）和情境主义国际的成员，他现在的主要作品都收藏于丹麦的锡尔克堡博物馆。——译注

品特有的“主题”方式，或者将其融合在行为绘画①的“非政治”画布上的方式。或许这就是奥托·迪克斯②用来讲述战争真相的解构型(dé-figuration)，这个真相刻画出处在同一个腐烂过程中，在那个模糊不清的连续体中的新鲜的尸体，死尸的堆积和死寂的物质。但首先，这种诗学确立了一个主要过程，即通过这个过程，20世纪的艺术“抓住了历史”，也就是说，通过某种改变，被再现的东西，材料与形式，变换着场所，并彼此交换着其力量。

2.3　第三种诗学强调的是对形式与主体的关系的解

---

① 行为绘画(Action Painting)是20世纪40年代中期出现在纽约的一种绘画形式，与纽约画派渊源颇深，也称抽象表现主义(Abstract Expressionism)、斑点主义(Tachisme)，50年代风靡美国画坛并波及欧洲。抽象表现主义豪放、粗犷、自由的画风，反映了美国人崇尚自由、勇于创新的精神，却也隐含着现代人内心焦虑和苦闷的悲剧情调。创始人为波洛克。画面效果有接近中国书法艺术的趣味及美感。行动绘画的法文的同义词是斑点主义。——译注

② 奥托·迪克斯(Otto Dix，1891—1969)，出生于德国的翁特姆豪森。他最初在一位装饰画家那里做过四年徒工，然后在德累斯顿技术学院米勒手下学习。在一战中应征入伍，战后出版过《战争》组画，36岁时任德累斯顿学院教授。迪克斯早期尝试过以各种风格作画，从印象派到立体派，最后以无政府主义者的叛逆表现而转向达达派。后来又转向现代主题，转向一种相对来说更为写实的处理手法。毒气和阵地战的残忍使迪克斯感到恐怖，他在画中坚决地给予揭露。二战后，迪克斯摒弃了写实方法而以明确的表现主义进行创作。——译注

构。这不仅让其在所有被再现之物平等的基础上出场，而且，从更广阔的意义上说，也让各种形式不再隶属于其所采用的主题和布局的等级结构。如果福楼拜的原则——“伊芙多像君士坦丁堡一样美好”涉及的仅仅是艺术家的风格的话，那么，它并不是说一个小主题像一个大主题一样好。在更深的层次上，它所说的是，你总是可以让君士坦丁堡出现在对伊芙多的表达中，在诺曼底潮湿而狭窄的农舍里表现出东方沙漠无限的空阔。我们可以将这种诗学称为“(超)现实主义”([sur]réaliste)，它指明了：现实主义并不是回归到与再现传统相对立的真实事物的琐细上。这就是真实的各种指数和价值的所有可能的变化的总体体系，也是让形象和故事相互链接和断裂的各种形式的总体体系，这些形式让形象和故事的解构成为可能。新的客观性的文献的“冰冷”发生了幻像式的转向，即它的幻像式-生成(devenir-fantastique)一旦移植到荷兰的土壤中，就变成了“魔幻现实主义”。但现实主义和魔幻从一开始就是同盟关系。当卡莱尔·魏林克[①]让他孤单的人物穿上

① 卡莱尔·魏林克(Carel Willinck，1900—1983)，荷兰画家，他的画风被誉为“魔幻现实主义”和“幻像现实主义”。最早，他的作品是表现主义风格，尽管那时他也创作抽象画，并在 1923 年 11 月 (转下页注)

晚礼装，将其置于庞培古城的废墟之中，他所做的仅仅是回到福楼拜的原初的行为，即将古代东方《圣安东尼的诱惑》(*The Temptation of Saint Anthony*)的湿壁画变成当代风俗的场景。梦想和现实之间界线的消除，本身就是一系列解构和重构的特别的变化形式中的一个，这种现实主义总是蕴含着(超)现实主义。

这样一来，大历史时代就不是在世界灾难的驱动下产生的某种类型绘画的时代，它并非通过自身的运动，变得越来越淡化，越来越无话可说。毋宁说，它是一个历史的各种意义和各种变形不断增殖的时代，这些变形让各种意义的相互交织凸显出来。库尔特·施维特斯[①]在讲述他一战后创办《梅兹》[②]的过程时说："我要在全世界大

(接上页注)举办了一次个人展览。但从1924年开始，他受到了毕加索的新古典主义绘画的影响，开始创造他独有的"魔幻现实主义"绘画。由于从1935年起，他基本上都生活在阿姆斯特丹，因此，他的绘画中经常会出现他家附近的建筑和风景。此外，他也画过许多肖像画。——译注

① 库尔特·施维特斯(Kurt Schwitters, 1887—1948)，德国艺术家，出生于汉诺威。施维特斯风格多变，其作品具有达达主义、建构主义、超现实主义的风格，同时他也从事绘画、雕塑、图形设计、印刷艺术，甚至也从事过现成装置品艺术，不过他最为出名的成就，就是下文提到的梅兹(Merz)艺术。——译注

② 《梅兹》(*Merz*)或"梅兹"既是施维特斯创造的一种艺术杂志，也是围绕着他形成的一种艺术创造风格，简称"梅兹艺术" (转下页注)

声喊出我的快乐。由于我们国家已经陷入到一个艰难时刻，为了达到这个目的，我出于经济上的原因，选择了用能找到的东西来创作。你们可以大声怒斥，你在用垃圾做艺术，是的，我就是在这样做，粘胶和钉子……无论如何，一切都已经崩溃，必须从残渣碎片中创造出新事物来。”

历史的例外状态，只留下了过去的残渣碎片和日常生活的垃圾，以供创造未来的圣曲之用，这种例外状态就是可以将三种现代性的诗学合并在一起的机遇，在事物再生产的地方，建立起各种关系，不仅仅用的是各种被再现之物的平等关系，而且所有的物质都可以成为形式和主题。阁楼里的小玩意、垃圾桶里的垃圾，都可以在一种“抽象”类型的绘画中，占据画家颜料占据的位置，这种类型的绘画马上会变成历史绘画，而且是最为激进的风俗

(接上页注)(包括“梅兹绘画”、“梅兹堡”建筑，甚至“梅兹”行为艺术)。1922 年，在立体主义和表现主义影响下的施维特斯，创办了一个杂志，由于当时一战后初期德国政治氛围比较宽松，他与包括汉斯·阿尔普(Hans Arp)、劳尔·豪斯曼(Raoul Hausmann)、特里斯坦·特扎拉(Tristan Tzara)在内的几位艺术家一起创造了一个杂志，名称就叫《梅兹》，每一期《梅兹》都会有一个中心主题，如 1923 年第 5 期的主题就是阿尔普的作品集。不过无论主题如何变化，《梅兹》杂志都在精神上追求现代主义风格，因此，无论杂志上登载的是绘画作品还是雕塑作品，或是现成品装置，都被当时的德国艺术界戏称为“梅兹作品”或“梅兹艺术”。——译注

绘画。在其中,日常生活是由物质材料本身,由赋予其具体肌理的残渣碎屑来再现或填充的。用过的电车票,盒子盖或者破报纸,这些粘在画布上的东西,不仅仅是“历史的痕迹”。它们也是变形的要素,同样可以成为主题、形式或物质材料。这不仅仅是因为像波普艺术时代有时有些草率地认为的那样,这些东西有“文献”价值,可以将其转变为具有批判功能的媒介;更重要的原因在于,在历史时代中,所有的对象都走向双重生活,因为在其本质之中,历史事实就是日常生活中的常用对象。作为事物的可感物的历史,被作为命运之力的历史双重化了。将作为典型示范的历史和作为创造故事的历史从再现的奴役之下解放出来,使构型的可能性成倍增长,所有的解构型的形式都具有这种可能性。构型的大量增加也支持了艺术历史化形式的多样性,让各种艺术形式**可以彼此共存**(compossible),“两种艺术命运”的共存:这是建构主义/一致主义的规划,即“将整个世界都变成巨大的艺术作品”(施维特斯语),而且也明显是其对立面:这也是艺术批评计划,消除艺术自己的谎言,为的是真实地讲述它从中产生的社会的谎言和暴力。艺术的完善和自我抹除携手并进,因为它就是作为命运之力的历史的特殊性,在这

个历史中，所有现存的形式，如旨在完善自己，也等于是消除了自己。大历史时代让所有无形式的物质材料——正如它对所有业已确定的写作所做的那样——具有了存在的可能性，将其变成形式展现中的一个要素。反再现时代并不是不可再现的时代。而是高度现实主义的时代。

3
论三种历史绘画形式

3.1　基于我们之前的讨论，我们可以界定 20 世纪艺术面对历史的 3 种主要方式，这 3 种方式并没有穷尽一切情形，它合并了不同类型的历史，以及其绘画或塑形的可能性。首先是类比的方式。这种方式创造了历史的某种意义，也为艺术家和主体提供了一种工作，它与专属于绘画要素的布局的运动和谐一致。那么，这是一种象征艺术，因为它为历史提供了一种类似物（analogon），并将这种类似物等同于艺术自身的展现，即一种将观念转化为上色形式或从绘画材料中凸显出来的图形。

但象征主义本身也有两种不同的形式。其一，象征是一种符号，它通过一种仪式获得外形和意义，其二，象

征是整体分离的一部分，一个运动的静态瞬间，它同时展现和代表着这个运动。我们称之为抽象的或表现主义的象征主义。一方面，我们可以发现“马拉美式”的逻辑和某个像巴内特·纽曼的人。在两次世界大战之后，纽曼告诉我们，画家不再画花，不再画斜靠着的裸体，不再画大提琴手，仿佛什么事都没有发生一样。但他们也不太醉心于没有意义的形式，因为那将会意味着赞同美国式的混沌重组的世界。剩下的东西就是，之前将画布看成是各种观念的组织，变成各种可塑的元素，这些元素也是宗教仪式的要素。在《亚伯拉罕》(*Abraham*)灰色背景上的黑色条带，以及《阿喀琉斯》(*Achille*)棕色背景上的红色条带，那些“精神张力的渠道”代表着世界大战的混乱或美国的无秩序，在画布上创造了一个各种观念的间隙，这种间隙类似于马拉美页面的间隙。

另一方面，象征主义在福特席耶的《人质》(*Otages*)系列中采用了表现主义的形式，其中，被再现出来的人质，仿佛绘画的表现力的人质一样，也就是说，在一条明确的色彩线上是空间的，它刻画了鼻子与嘴巴之间的曲线，围绕着这个中心线，增多或缩减的眼睛，从一个规则的蛋形的椭圆变成一个碎裂的线段，《击毙的人》

(*Fusillé*)周围一圈的浓厚的白色颜料,这些东西再也无法让我们想起任何人的形式,而更像是 1944 年以来的风景画。这些解构的游戏将绘画作为在伟大的模仿(mimesis)之中的"历史的主题",在那里,绘画材料走向表现的运动模仿了有生命的材料的造型的运动,如石头中的蕨类植物的化石印记,或者矿物中死去动物的回归。毫无疑问,矗立在两种象征主义之间的是阿尔弗雷德·马内西耶①的"政治"绘画,在他的绘画中,细小的规则而明亮的彩色斑点,一排排地随心所欲地散布在暗色背景上,勾勒出一种精神张力,即向随军牧师(Helder Camarra)致以抽象的敬意,或者草绘出他的祖国的拥挤的贫民窟。

3.2 在第二种方式中,艺术代表的历史与象征的建构或历史的类似物构成了一种对立。第二种方式是在另一种变形的基础上运行的,在我们所处世界的日常生活中,这种变形通常表现为将影像变成符号,将符号变成影

① 阿尔弗雷德·马内西耶(AlfredManessier,1911—1993),法国非形象艺术和抽象派画家,彩色玻璃艺术家,也从事挂毯设计,是新巴黎学派和五月沙龙(Salon de Mai)的主要成员。——译注

像。这种艺术类型,我们称之为罗兰·巴特意义上的**神话学**。它展现了所有大历史影像的虚伪本质,以及在历史本质基础上,对任意事物的所有状态的再生产。简言之,它演示了带有范本的大尺度的历史,与历史的标记和言说,带有其商品或琐细事物,带有其家庭肖像画或对其幻象和崇拜的公众展示的小尺度的历史之间的不断彼此交叉参照的关系;在最后一种情况下,演示了一般化的历史化和"历史的终结"之间的等值关系。国家和商业导致的影像/符号(images/signes)的不断增多,提供了无限多的典型的名目,这是一种特殊的布局——让其登上前台——必然揭示出其双重性:影像就是符号,符号就是影像,政治上的威严就是一个商业谎言,或者说,商业揭露了那就是一个政治谎言,特别的东西是普通的东西,而平庸的东西则变得精妙绝伦。其名目包含了官方认定的这个世界上的伟大和良善的事物,或官方所宠爱之人的带有灵韵的肖像,镜头捕捉到的历史的抓拍,类似于商品销售的海报和幻景的日常生活的影像,权力的徽标或历史的影像,这些东西如今都变成了无差别的符号或回收对象。

将所有的典型都还原为一个稀松平常的影像,还原为一个普普通通的日常对象,而将那些稀松平常的影像提升

为典范的力量；将影像双重化，也宣示了影像自身的双重性，这种变化是为了看清楚影像的另一个侧面，这就是这种方式的最核心的武器，它在达达主义的拼贴中找到自己了第一动力，在波普艺术的多样形式和衍生物中找到其逻辑结论，而波普艺术是对与统治力量同存的影像/符号的批判。这涉及到对影像的加以变化和结合的所有作品——复制、图标、偶像崇拜——这将统治者或明星多样的影像变得格外琐碎(安迪·沃霍尔[1])；将青年毛泽东的正式图像带入威尼斯的圣马可广场(Piazza San Marco)(埃罗[2])；将1968年美国小姐的肖像与遭受殴打的越南囚犯的抓拍放在一起(沃尔夫·沃斯戴尔[3])；或者将已经

---

① 安迪·沃霍尔(Andy Warhol，1928—1987)，美国艺术家、印刷家、电影摄影师，是视觉艺术运动波普艺术最有名的开创者之一。安迪·沃霍尔在美国宾夕法尼亚州的匹兹堡出生。在作为商业插画家获得巨大成功之后，沃霍尔曾经从事画家、前卫电影制作人、档案家、作家等工作。沃霍尔成为回顾展览、书籍以及纪录片的主角，他发明了广为流传的“成名十五分钟”理论。——译注

② 埃罗(Erro，1932—)，冰岛的后现代主义艺术家，他曾在挪威和意大利学习艺术创作，并最终定居巴黎。文中提到的他的作品可能是他的作品《毛泽东》，在这幅画上，埃罗让《毛泽东去安源》中的青年毛泽东的人物形象出现在威尼斯的圣马可广场上。——译注

③ 沃尔夫·沃斯戴尔(Wolf Vostell，1932—1998)，德国画家和雕塑家，也是最早从事视频艺术和环境装置的艺术家之一，他的作品带有浓烈的模糊和去拼贴的特色，文中提到了他的作品《美国小姐1968》。——译注

干瘪的勃涅日涅夫的肖像拨弄得更为干瘪(埃里克・布拉托夫[①])。它也涉及到带有历史印记的所有作品:同样是布拉托夫的红色地平线/红色的毯子;贾思培・琼斯[②]的上色和未上色的美国国家;西格玛・波尔克[③]将法国革命还原为公开出版两百周年纪念的报刊文章;拉里・里弗斯[④]反常规的历史绘画,通过闭塞视角的运用,将《华盛顿横渡特拉华河》(*George Washington traversant le Delaware*)画成怪异的图形符号。同样是这个拉里・里弗斯,通过粗糙的颜色和奇幻的角度,翻转了平庸无奇的摄影照片《最

---

① 埃里克・布拉托夫(Erik Boulatov,1933—)生于俄罗斯的叶卡捷琳堡,他的作品是人们竞相购买的对象,2008 年,由俄罗斯政府授予俄罗斯艺术研究院荣誉成员称号。——译注

② 贾思培・琼斯(Jasper Johns,1930—),美国 20 世纪最重要、最有影响力的艺术家之一,有人甚至认为他与丢勒、伦勃朗、戈雅、蒙克和毕加索等人同属艺术史上最伟大的版画家之一。2011 年,他在美国白宫接受了"总统自由勋章"。可以说,没有贾思培・琼斯,就不会出现后来的安迪・沃霍尔、杰夫・昆斯、达明・赫斯特。——译注

③ 西格玛・波尔克(Sigma Polke,1941—2010),德国画家与摄影艺术家。波尔克用大量形式各异的风格、主题和材料来进行艺术实验。上世纪 70 年代,他们的兴趣主要在摄影艺术上,而到了 80 年代,他又回归了绘画,那时,他通过绘画颜料和其他一些产品发生的化学反应创作了一些抽象画。在他生命的最后十年里,他才创造了本文中提到的历史题材的作品。——译注

④ 拉里・里弗斯(Larry Rivers,1923—2002),美国艺术家、音乐家、电影制作人和演员。他长期住在纽约的长岛。——译注

后一个南北战争老兵》(*Dernier veteran de la geurre de Sécession*);他在拿破仑的肖像中,或者在荷兰黄金时代的伦勃朗的绘画《阿姆斯特丹布商行会的理事们》(*Syndic des drapiers*)中恢复了被忘却的历史价值,将后一幅绘画当作某个香烟品牌的徽标。在此之后,各色各样的对广告或政治海报的处理方式不断出现:米莫·罗特拉[①]用轻微的刮痕,让商业女王或传奇明星的形象重新出场,而雅克·维耶格雷[②]用多重影像的叠加掏空了影像和选举战的讯息;雷蒙·艾恩[③]通过撕裂,将影像和符号变成了散落在画架

---

① 米莫·罗特拉(Mimmo Rotella,1918—2006),意大利艺术家,毕业于那不勒斯美术学院,受美国波普艺术和抽象表现主义的影响,放弃他擅长的写真制作,创造了具有更强艺术表现力的广告海报,即通过拼贴和立体表现方式将写真、海报重新集合在作品上,自由镶嵌和叠加广告图片并在画布上再现出来。1956 年被授予格拉齐亚诺奖,1964 年被邀请参加威尼斯双年展。1992 年,被法国文化部长杰克·朗授予功勋艺术家称号。——译注

② 雅克·维耶格雷(Jacques Villeglé,1926—),法国多媒体艺术家和著名广告设计师,他以创造带象征含义的堆叠字母,以及自然脱落或被撕下的海报而举世闻名,后一种艺术形式就是本文中朗西埃提到的他的作品,墙上贴的一叠海报,有的撕下一半,有的脱落,形成影像的叠加。——译注

③ 雷蒙·艾恩(Raymond Hains,1926—2005),法国艺术家,他曾在雷纳的国立高等艺术学校学习,1960 年,他与杜夫海纳、克莱恩、但居里、维耶格雷等人发表了著名的《新现实主义宣言》,并开创了著名的新现实主义的风格,曾在蓬皮杜中心举办过多次展览。——译注

周围的有颜色的碎片。这种图标性的游戏也在写作讯息中延续着:莫里斯(Morris)抹去一半的报纸页面;安德里安·派普[1]在她的《香草梦魇》(*Vanilla Nightmare*)系列中,在报纸上画了大量的黑人的头颅;波尔克的放大的字母;布拉托夫印在全体一致的苏联中央委员会的官方影像上的文字。简言之,这就是绘画自身的再次展现。相应地,伊奎波·克罗尼卡(Equipo Cronica)的绘画在一个超现实主义的博物馆里展出了《参观格尔尼卡》(*Visit à Guernica*),在那里,形象再一次从绘画中跃现出来:一只手拎着一只小羊羔,穿过画面,碎片散落在画廊的地板上,一个身体浮现出来。所以,在对艺术影像和世界影像的无穷无尽的变形中,绘画重演了它的历史。

3.3　在第三种方式中,或许它更为小心谨慎。在这种方式中,艺术直面历史,它不再玩弄象征的建构或对影

---

① 安德里安·派普(Adrian Piper,1948—　),美国第一代概念艺术家和哲学家,2015 年第 56 届威尼斯双年展中,派普参与了奥奎·恩维佐的主题展"全世界的未来",在展览中呈现了一件交互式作品"可能的信托注册台",要求参观者与自身订立合同,同意三项公开宣布的宣言之一,比如"我将永远言出必行",最终捧获最高荣誉金狮奖。——译注

像-符号的评述，而选择面对形象的可能性。这种方式，从我所谓的(超)现实主义那里汲取了灵感，(超)现实主义采用了所有的形象的变形和各个形象之间的关系，这些形象代表着摆脱了再现规则的构型形式。你们或许会回想起萨特曾经提出的构型的窘境。一方面，描绘 20 世纪恐怖的真正的画家，与这些作品的观众一起，让大美(Beauté)流溢出来。另一方面，画了集中营的“叛徒”，会像你们一样画水果盘，同样会不忠实于艺术的要求和历史的要求。(超)现实主义传统迅速地找到一种方式摆脱了这种窘境。他们并不去画战争或独裁的恐怖，但也不会在画果盘或单纯的色彩形状时忘却这种恐怖。他们画的是既不会激发恐怖，也不会激发冷漠的东西——处于向非人转变过程中的人类主体。“在人群中没有人。”这是乔治·德·籍里柯[①]的话，他

① 乔治·德·籍里柯(Giorgio de Chirico，1888—1978)，希腊裔意大利人，形而上学画派创始人之一。最初在雅典工艺学院和德国慕尼黑美术学院学习。在德国时，受到象征主义和尼采的唯心主义影响，这些哲学思想为他日后创立形而上学画派打下了基础。1917 年二战中，他因精神疾病在医院结识了未来派画家卡罗尔·卡拉(Carlo Carra)，两人成为挚友，并在后来共同发起成立形而上画派。他的作品以高度象征性幻觉艺术著称，旨在发掘主题中居于中心位置的神秘性，将想象、梦幻的形象与日常生活事物或古典传统融合在一起，使现实和虚幻揉而为一。——译注

指的是他曾经在一本旧书中看过的一幅画，这本书里存在着某种从未有人见过的东西：来自第三纪的风景。籍里柯声称他是在阿诺德·勃克林[①]、尼古拉·普桑[②]和克洛德·洛兰[③]的历史绘画中发现了先于人类的风景。但对于那种风景来说，伟大战争的战士们也回归了，在奥托·迪克斯的笔下，他们正在种植作物和采矿。正如籍里柯的模特儿和“形而上学”城市观在《布拉格街头》

① 阿诺德·勃克林(Arnold Böcklin，1827—1901)，瑞士象征主义画家，勃克林早年就读于杜塞尔多夫美术学院，随后去巴黎深造。1850年移居意大利，曾在罗马和佛罗伦萨钻研古典艺术，米开朗基罗与巴洛克画风对他影响很大。自19世纪80年代开始勃克林的作品中开始出现愈来愈浓厚的主观色彩，他坚持在他的风景画中运用明暗对比强烈和经过变化加工的自然形象，营造一种神秘、空灵的氛围，情调忧郁悲哀，似乎非人间的景象。由于勃克林的作品中表现死亡和鬼怪的题材较多，因而在评论家的眼中，勃克林属于过分忧郁、消极的象征主义画家。——译注

② 尼古拉·普桑(Nicolas Poussin，1594—1665)，17世纪法国巴洛克时期重要画家，也是17世纪法国古典主义绘画的奠基人。他崇尚文艺复兴大师拉斐尔、提香，醉心于希腊、罗马文化遗产的研究。普桑的作品大多取材于神话、历史和宗教故事。画幅虽然不大，但是精雕细琢，力求严格的素描和完美的构图。《阿卡迪亚的牧人》为其重要代表作。——译注

③ 克洛德·洛兰(Claude Lorrain，1600—1682)，法国画家，卒于意大利罗马。他在绘画方面有极高的天赋，取得了很高的成就，自他开始，法国才有了真正意义上的风景画。主要作品有《乌尔苏拉登船远航》、《欧罗巴被劫》、《中午》、《帕里斯的评判》、《有舞蹈的风景》等。——译注

(*Rue de Prague*)中变得栩栩如生一样,他的其他许多绘画将表达主义的迷狂与"新客观性"的冰冷嫁接起来,代表着这个社会的怪异性。正如他们在魔幻现实主义和超现实主义之中将再一次被塑造出来,用来创作一种新的历史绘画的风格,这种风格代表着一个历史时代,通过将一个现代角色放置在一个古代背景中,或者将一个古代的贞女放置在佛来芒广场(Place flamandes)的火车站前。奥斯瓦尔德·斯宾格勒的阐释者,比如卡莱尔·魏林克;解析梦境的经典理论的阅读者——从达利到安德烈·马松[①]和汉斯·贝尔默[②];控诉德国民主奔溃的见证者——从迪克斯、格罗兹(Grosz)到纳斯鲍姆[③]和

① 安德烈·马松(Andre Masson,1896—1987),主要的早期法国超现实主义画家之一。和布勒东、米罗、恩斯特等人是亲密战友。40年代初,马松移居美国,对神话意象产生了浓厚的兴趣。在这期间,他的画作表现出对非洲裔美国人和美洲原住民神话的极大关注,他的作品风格影响了许多年轻的美国画家。马松的绘画特点就是一个字"粗",是大笔"粗"中带细的美的超现实主义艺术。——译注

② 汉斯·贝尔默(Hans Bellmer,1902—1975),德国人。怪癖的画家、玩偶制作家、摄影家。贝尔默生于20世纪初的德国,为反抗纳粹而开始一系列"无关国家利益"的人偶创作,之后在纳粹迫害下逃亡到法国。原因是其人偶创作被纳粹分子指责为"堕落"的象征。——译注

③ 纳斯鲍姆(Nussbaum,1904—1944),全名为菲力克斯·纳斯鲍姆(Felix Nussbaum),德国犹太裔超现实主义画家。他出生于德国,后来流亡到荷兰,并居住在阿姆斯特丹。他的绘画受梵高的影(转下页注)

霍菲尔①。我们或许可以借用籍里柯的另一个词汇来称呼这一类绘画，即历史的幽灵。

可以用多种不同的方式来表示人之中人性的缺乏，如文字的变形，以及在领袖形象之中显现了动物式的残忍或植物式的愚蠢(伯曼[Berman]或哈特菲尔德[Heartfield]的照片蒙太奇)；如像迪克斯的煤气面具那样，人的脸完全变形和拟像，面具变成了喜剧或死亡的面具；或者如从马斐(Mafai)到纳斯鲍姆恢复了虚浮(vanité)肖像画，华丽而死亡的舞蹈；以及权力的怪相与图绘游戏之间具有可塑性的等价。安德烈·巴赞曾经解释了《大独裁者》(*Le Dictateur*)很好地处理了卓别林和希特勒之间的窃用小胡须的例子。同样，科柯施卡②的讽刺画《红蛋》

(接上页注)响很大，与籍里柯和霍菲尔也有比较深入的交流。二战期间，他被送到法国圣西普里安的集中营，而他的父母兄弟则被关进著名的奥斯维辛集中营并遭到杀害，集中营里令人窒息和绝望的氛围影响了他后来的创作风格，1944年，他在圣西普里安被杀害，但他在集中营里留下了大量的画作，包括著名的《佩戴犹太身份卡的自画像》和《死亡的胜利》。——译注

① 霍菲尔(Hofer，1878—1955)，全名为卡尔·霍菲尔(Karl Hofer)，德国表现主义艺术家、画家。他也是著名的表现主义画家，但从来没有参加过任何表现主义的团体和组织。他的作品被纳粹视为堕落的作品，二战之后，他重新被誉为最伟大的德国画家之一。——译注

② 科柯施卡(Kokoschka，1886—1980)，奥地利剧作家、画家。生于布拉格一艺术家家庭，曾在维也纳艺术学校学习工艺美术，(转下页注)

(*L'Œuf rouge*)中偷来的绘画特征的例子,以及保罗·克利[①]的绘画(《冰雹》[*Heil*]或《愚蠢少年》[*Närrische Jugend*])中的图示性划线中,迪克斯将希特勒画在小丑面具上(《废墟中的面具》[*Masques dans les ruines*]),或者纳斯鲍姆将希特勒的消失在人群中成为籍籍无名的脸(《风暴》[*L'Orage*])。

正是"非政治"的籍里柯进一步命名了"(超)现实主义"历史绘画的一个主要过程:各种形象的"塑形上的孤寂"(la solitude plastique),换句话说,画面的**布局**和**典型示范**价值之间的脱节。画出"非人"意味着在一种历史绘画的类型中,设置好位置和形象,不允许任何评论。在纳斯鲍姆的《圣西普里安的囚徒》(*Camp de Saint Cyprien*)

(接上页注)1914—1917 年为柏林表现主义文学团体"狂飙"的成员,1920—1924 年在德累斯顿美术学院任教,纳粹上台时流亡捷克、英国,战后在瑞士生活,晚年主要从事舞台美术和文学作品的插图工作。——译注。

① 保罗·克利(Paul Klee,1879—1940),最富诗意的造型大师。出生于瑞士艺术家庭,父亲是德国人,母亲是瑞士人,为他后来的艺术生涯奠定了基础。年轻时受到象征主义与年轻派风格的影响,创作了一些蚀刻版画,借以表达对社会的不满。后来又受到印象派、立体主义、野兽派和未来派的影响开始表现出分解平面几何、色块面分割的画风走向。后来在 1920—1930 年任教于鲍豪斯学院,认识了康丁斯基、费宁格等,被人称为"四青骑士"。——译注

中,所有元素似乎都被集中起来用以创造一个有意义的场景。画家在画他的经历,捕捉正在发生的东西。他按照创作的规则来安排人物形象的分组。在前景中,他放入了一个“具体”的地理课场景,他将来自《哈加达》[1]的四个寓言人物形象放在一起,即坏人、聪明人、健忘的人和天真的人。这些人物之间没有任何关系,这意味着:真实/寓言的表达凝聚在面具似的鬼脸中,他们的目光不会相遇,他们看着别处,或哪里都没有看。为了讲清楚这个故事,这个布局取消了正在讲述的故事,取消了故事中创作的寓言。真正被再现出来的人性就是自我撤离的人性,就像《窗子里的犹太人》(*Juif à la fenêtre*)中的脸一样,与其说那是一张受害者的脸,一张受到惊吓或已经变得服服帖帖的脸,不如说那是一张先知的脸,摆脱了人性的脸,它见证了灾难,这张脸甚至比那里的恐怖更令人震惊。其目光拒绝一切对它的理解,同样,让非人性的东西

---

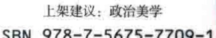
① 《哈加达》(*Haggadah*)的基本内容约在公元 2 世纪固定下来,最早的单行本出现于 8 世纪。《哈加达》已成为保持犹太教传统的一个文化读本,也是向犹太儿童进行犹太史教育的一个课本。其体裁大多为宗教诗文、寓言和民间故事,属于拉比文学。例如:《圣经·旧约》中关于亚伯拉罕童年的记载很少,犹太教士讲解《圣经·旧约》时,经常穿插一些亚伯拉罕早年的传奇故事,这些故事被称为“哈加达”。——译注

展现出来，超越了任何将之日常化的企图。

可以感受到，历史是无法衡量的(démesure)，而这种无法衡量的历史不停地在绘画中寻求表现。世界大战之后，籍里柯通过重新画出战斗前最动人的别离来更新历史绘画：赫克托耳与妻子安德洛玛刻的别离，只是简单地用人物模型来取而代之。上世纪40年代，流亡的犹太画家菲力克斯·纳斯鲍姆，在其位于阿姆斯特丹的隐居处，用凝练的表现主义，在他的人物形象中画了集中营的寓言，以及等待着他的死亡，与此同时，卡尔·霍菲尔在康斯坦茨湖畔，在他的《黑屋子》(*La Chambre noire*)中，用直立的门板和孤寂的裸体人物这样平静的非人性的布局，以自己的方式，将它们变成了鬼魅。1990年，犹太移民的儿子、祛除华盛顿肖像神秘光环的画家拉里·里弗斯，画了两张关于集中营的见证者普里莫·李维(Primo Levi)的安详的象征性的肖像画。在一幅画中，作者的脸被劈为两半，中间露出受访者的脸。在另一幅画中，他的手的运动展示了集中营围墙的景象和受害者的轮廓。这是一种借自电影的合成技术，借自爱德华·马雷(Edouard Marey)为先人摄影使用的解体(décomposition)运动。历史会不停地将自己变成故事。

在这本重要的新书中，朗西埃继续反思艺术作品的再现能力。他明确区分了四种不同的历史，以及这些历史对应的影像方式。对朗西埃而言，每一幅图像，它展示的和隐藏的，都言说了在特定地点、特定时间，什么是允许展示的，以及什么是必须被隐藏的。事实上，图像展示和隐藏的行为，恰恰打破了正史想要一劳永逸地建立起来的共识，从而重新凸显了论辩的价值。

朗西埃认为，表征过去可能会禁锢历史，却也可能释放历史的真正含义。以往的历史都是精心编排的人工虚构物，而影像记录的是一种没有经过主观筛选的真实。影像中的“不谐”共在，打破了单一的、连贯的叙事架构，记录下了真正的历史——异质性元素的共在组合。影像带来的可感物的重新分配，让我们真正地进入到美感之中。

上架建议：政治美学

ISBN 978-7-5675-7709-1

9 787567 577091 >
定价：48.00元
www.ecnupress.com.cn

责任编辑 / 王 旭 装帧设计 / 姚 荣